

2º Ciclo em

Estudos Literários, Culturais e Interartes

# Literatura e cinema no Brasil: o caso de Machado de Assis Mariana Rodrigues Lopes

# M

2018



**Mariana Rodrigues Lopes**

**Literatura e cinema no Brasil: o caso de Machado de Assis**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e  
Interartes, orientada pela Professora Doutora Joana Matos Frias

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

novembro de 2018

# Literatura e cinema no Brasil: o caso de Machado de Assis

Mariana Rodrigues Lopes

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Joana Matos Frias

## Membros do Júri

Professora Doutora Rosa Maria Martelo  
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Joana Matos Frias  
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professor Doutor David Pinho Barros  
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 17 valores



# Índice

Declaração de honra.....	6
Resumo/ Abstract.....	7
Introdução.....	8
Capítulo 1 - Literatura e cinema no Brasil.....	11
1.1. A literatura que interessa ao Cinema Novo: realismo e preocupação social.....	12
1.2. Os autores do Cinema Marginal.....	19
Capítulo 2 - Problemática da transposição.....	24
2.1. A questão da adaptação.....	25
2.2. Do “telling” ao “showing”.....	37
2.3. Questões narratológicas.....	40
2.3.1. Personagens.....	41
2.3.2. Espaço .....	48
2.3.3. Tempo.....	52
2.3.4. Narrador.....	57
Capítulo 3 - Machado de Assis no cinema.....	64
3.1. A obra de Machado de Assis e o cinema brasileiro.....	65
3.2. <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> .....	67
3.2.1. Transposições.....	69
3.2.2. <i>Viagem ao fim do mundo</i> de Fernando Coni Campos .....	69
3.2.3. <i>Brás Cubas</i> de Júlio Bressane .....	87
Conclusão .....	105
Bibliografia.....	108
Filmografia.....	112
Anexo.....	115

## **Declaração de honra**

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 28 de novembro de 2018

Mariana Rodrigues Lopes

## Resumo

Esta análise tem por base a relação entre a literatura e o cinema no Brasil, a partir das transposições feitas por Fernando Coni Campos (*Viagem ao fim do mundo*, 1968) e por Júlio Bressane (*Brás Cubas*, 1985) da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis. Há um foco no modo como Machado de Assis retrata a sociedade brasileira, a forma como se relaciona com o Cinema Novo e o Cinema Marginal, assim como a análise das escolhas cinematográficas dos respectivos cineastas enquanto estratégias para manterem vivo o espírito da obra machadiana nos seus filmes.

**Palavras-chave:** Transposição, Machado de Assis, Fernando Coni Campos, Júlio Bressane

## Abstract

This dissertation analyses the relationship between cinema and literature in Brazil, focusing on transpositions made by Fernando Coni Campos (*Viagem ao fim do mundo*, 1968) and Júlio Bressane (*Brás Cubas*, 1985) based on *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), by Machado de Assis. An emphasis is given to the way Machado de Assis portrays Brazilian society, the way that it is related to Cinema Novo and Cinema Marginal, and also the way both filmmakers made certain cinematographic choices in order to keep the spirit of the book alive in their movies.

**Keywords:** Transposition, Machado de Assis, Fernando Coni Campos, Júlio Bressane

## Introdução

Machado de Assis, um dos mais importantes escritores brasileiros de todos os tempos publicou, em 1881, *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A personagem principal do livro, Brás Cubas, escreve depois de morto acerca da sua vida, sendo ele mesmo o narrador das suas memórias. Somos assim conduzidos pela vida da personagem, desde a sua infância em que o mesmo era o centro das atenções no seio familiar, passando depois pelas suas relações amorosas com várias mulheres, em especial a relação com Virgília (casada com Lobo Neves), e culminando numa perspectiva negativa acerca da sua existência. Brás Cubas não conseguiu atingir nenhum dos seus objetivos: construir família ou ter uma carreira política de sucesso, o que constitui um peso para si. A classe burguesa do Rio de Janeiro (que rodeia Brás e da qual faz parte), caracteriza-se como bastante preocupada com a aparência e, por isso, os falhanços de Brás não só são repudiados pela classe social à qual pertence, como também o são pelo seu próprio pai.

Ao longo de vários anos, inúmeras obras de Machado de Assis foram adaptadas num vasto número de filmes e séries, e uma pergunta impõe-se: Porque é que tantos críticos viram a obra machadiana como particularmente cinematográfica, se o autor começou a escrever antes do surgimento do cinema? Para responder a esta questão escolhi analisar duas das transposições cinematográficas realizadas tendo por base a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas: Viagem ao fim do mundo* (1968) de Fernando Coni Campos, e *Brás Cubas* (1985) de Júlio Bressane.

Analisar as duas obras cinematográficas implica necessariamente falar de dois momentos importantes na história do cinema brasileiro: o Cinema Novo, e o Cinema Marginal, uma vez que as duas obras apresentam fortes relações com os movimentos. O Cinema Novo surgiu de uma necessidade de os jovens cineastas brasileiros se separarem do cinema *mainstream* importado de Hollywood que retratava uma realidade distante da sua. Neste sentido, um grupo de realizadores escolheu fazer os seus filmes de forma independente, com recurso a baixos orçamentos e a uma forte liberdade e criatividade. Fruto dessa vontade e de uma mesma comunhão de ideias, surgiu um grupo de filmes coeso que ao mesmo tempo que expõe abertamente uma série de fortes influências literárias e artísticas, também sublinha a vontade de retratar a realidade próxima de uma fração substancial do povo brasileiro, que antagonicamente se encontra distante do grande ecrã. É por isto que uma parte considerável dos filmes pertencentes ao movimento tem como pano de fundo a vida no sertão, inspirada nos romances regionalistas da década de



30. A escassez é um dos aspetos que mais aproxima os filmes às obras literárias: as obras fazem coincidir o seu conteúdo com a forma. Assim, por exemplo, ao falar da vida pobre no sertão, os livros procuraram fazer corresponder a vida pobre das personagens a uma linguagem simples, do mesmo modo que nos filmes essa escassez também se encontra representada: através do silêncio (escassez de som), ou do preto e branco (escassez de cor). Por tudo isto é possível associar a estes filmes uma estética da fome, referida pela primeira vez por Glauber Rocha em 1965<sup>1</sup>: a fome da vida das personagens é transposta para os filmes porque incorporam uma certa escassez na sua construção.

Apesar de o Cinema Marginal ter dado continuidade ao cinema de autor trazido para o Brasil pelo Cinema Novo, a necessidade de acentuar as diferenças que separam os movimentos foi quase imediata. Assim, contra um elitismo que se via associado ao Cinema Novo (que ao procurar afastar-se de Hollywood acabou por se aproximar do cinema europeu, nomeadamente do Neorrealismo italiano), o Cinema Marginal levou ao extremo algumas práticas do Cinema Novo. A estética da fome foi substituída pela estética do lixo. O grande ecrã encheu-se de personagens marginais (como prostitutas e criminosos) e para além disto os filmes em si eram a personificação dessa exclusão: ficavam à margem dos circuitos de distribuição e muitas vezes à margem da compreensão da audiência. Tal como o Cinema Novo, também este movimento procurou condizer o conteúdo dos seus filmes com a forma.

Desta contextualização nasce uma questão: De que modo uma obra literária que se foca numa personagem que pertence a uma elite brasileira pode estar associada a dois movimentos que pretendem focar-se na pobreza e marginalidade?

Para além disto, ambos os movimentos são pródigos em fazer condizer a sua forma ao conteúdo das obras. Deste modo, de que instrumentos cinematográficos específicos fazem uso os cineastas para transpor *Memórias póstumas de Brás Cubas*?

No que diz respeito a trabalhos académicos que analisam as transposições feitas de *Memórias póstumas de Brás Cubas* para a grande tela, por norma a análise tem por base *Brás Cubas* de Júlio Bressane, e *Memórias póstumas* de André Klotzel. Em relação ao filme de Júlio Bressane, em *Filmando literatura brasileira: adaptações de Memórias*

---

<sup>1</sup> ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*. Disponível em: <http://brasilindependente.weebly.com/uploads/1/7/7/1/17711783/estetica fome-1965.pdf>.

*póstumas de Brás Cubas*<sup>2</sup>, Rosângela Cavalcanti Nuto começa por focar-se quer na questão da fidelidade do filme perante a obra literária, quer no facto de o carácter fragmentário de *Memórias póstumas de Brás Cubas* anunciar uma vertente cinematográfica. A minha análise, deste modo, aproxima-se dessa dissertação também pelo destaque dado à primeira cena do filme, e pela análise do comportamento da câmara em diversos momentos, bem como a interação direta feita entre personagens e câmara. Rosângela Cavalcanti Nuto desenvolve ainda extensas considerações acerca da banda sonora do filme. Por sua vez, em *Brás Cubas: discurso e metadiscurso na construção da personagem no romance e nos filmes*<sup>3</sup>, Germana Pereira começa por frisar o facto de o espetador de Júlio Bressane necessitar de ter uma postura crítica e participativa na construção de significado no filme, e ressalta também a ênfase dada por Júlio Bressane ao carácter cinematográfico de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A dissertação analisa o narrador na obra literária, bem como a forma como este foi trasposto para os filmes. São comparadas as formas como Júlio Bressane e André Klotzel escolheram transpor a obra literária para o ecrã e o que as distingue, através da seleção de cenas específicas. No que diz respeito ao que distingue estas duas dissertações da minha, no meu caso há um especial foco no carácter contraditório e ambivalente presente na obra literária e a forma como esse carácter foi transposto para o filme de Júlio Bressane, bem como uma análise da forma como o conceito de “metalepse” é aplicado no filme. Para além disto, nenhuma das dissertações contempla em profundidade *Viagem ao fim do mundo* de Fernando Coni Campos.

---

<sup>2</sup> NUTO, Rosângela Cavalcanti. *Filmando literatura brasileira: adaptações de Memórias póstumas de Brás Cubas*, (Dissertação de Mestrado). Universidade de Brasília, Brasil, 2006.

<sup>3</sup> PEREIRA, Germana. op. cit.

## **Capítulo 1 - Literatura e cinema no Brasil**

### 1.1. A literatura que interessa ao Cinema Novo: realismo e preocupação social

O ano é 1949 e o local São Paulo, no Brasil, onde é fundado o importante estúdio cinematográfico que tem o nome de Vera Cruz. Vera Cruz foi uma tentativa de se implementar no Brasil o sistema de produção americano, que se baseava numa lógica de realização em massa de filmes e conseguiu, em parte, esse objetivo. Em apenas cinco anos a produtora brasileira produziu e coproduziu mais de quarenta longas-metragens: dados surpreendentes para o panorama da produção brasileira da época. Uma série de complicações do ponto de vista administrativo, como o facto de se contratarem imensos técnicos estrangeiros porque se acreditava que havia poucos técnicos qualificados no Brasil, ou o facto de a gerência da produtora estar a cargo de pessoas cuja área de trabalho principal não era o cinema (faltava-lhes por isso sensibilidade para lidar com o meio), fizeram com que em 1954 as produções estagnassem. Aliado a estes problemas, à Vera Cruz faltava um sistema de distribuição de filmes, e o facto de depender da Columbia Pictures para os distribuir fez com que se afundasse em dívidas, pois os filmes eram comprados a um preço pouco justo por parte da distribuidora americana. No livro *O cinema brasileiro moderno*, Ismail Xavier refere-se à falência da Vera Cruz como um “sinal de esgotamento das tentativas industriais”<sup>4</sup>.

Estes dados são relevantes na medida em que, na década de 50 e no seguimento do fim da Vera Cruz, surge um grupo de jovens cineastas que pretendem precisamente afastar-se do modelo hollywoodiano de massas a que a produtora aspirava, para se focar mais num cinema independente e que retratasse fielmente a realidade. O movimento que se gerou ficou marcado na história e é conhecido pelo nome de Cinema Novo. Em *Tropical multiculturalism*, Robert Stam defende o seguinte:

They denounced a pessimistic, demoralizing cinema that flattered the Brazilian upper classes “living in luxury thanks to the exploitation of the overwhelming majority of the Brazilian population”. These critics favored production companies that were “100 percent Brazilian”, that is, without links to foreign capital, and they criticized the Vera Cruz collaboration with Columbia and Universal. (...) They simply wanted a cinema with Brazilian themes, which spoke to the people in their own language. The filmmakers saw themselves as intermediaries, more conscious and informed than the people, perhaps, but capable of representing the people to themselves. They also called

---

<sup>4</sup> XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 9.

for state intervention in the form of protective legislation and the obligatory screening of Brazilian films as the only way of fighting domination of the market.<sup>5</sup>

Compreende-se assim que o panorama do cinema da época não fazia justiça à vida do povo brasileiro. Os cineastas do movimento do Cinema Novo decidiram intervir de modo a que pudessem dar voz às pessoas, através do retrato cinematográfico sincero que procuravam fazer das suas realidades. Pode por isto fazer-se a comparação do Cinema Novo com dois movimentos de cinema europeus: o Neorrealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa. Ambos romperam com o estilo de produção das suas épocas, e ambos procuraram explorar a questão do realismo, sempre com um sentido de denúncia.

Numa Itália devastada pela II Guerra Mundial, surgiu um movimento cinematográfico denominado Neorrealismo italiano, cujo impulso tinha um propósito: retratar realisticamente uma Itália caótica, destruída pela guerra, onde pessoas viviam uma forte instabilidade. O movimento tem por isso uma vertente política forte, e para a vincar os cineastas usavam as ruas destruídas como pano de fundo, em vez dos estúdios; havia uma preferência por atores não profissionais (afinal de contas, quem melhor do que uma pessoa comum que vive as situações ao invés de as representar?); e o uso da câmara à mão era frequente, separando-se assim da mecanização do tripé (ou outros equipamentos cinematográficos) para que a vida lhe fluísse à frente de forma mais solta e harmoniosa. No seu livro *Tropical multiculturalism*, Robert Stam afirma:

Neorealism provided a model not only for themes but also for production methods, that is, for a low budget, independently produced, nonindustrial cinema, filmed in the streets, using nonprofessional or little-known actors, and treating contemporary social life.<sup>6</sup>

Por sua vez em França, surge um outro grito de mudança. Na década de sessenta, críticos da influente revista *Cahiers du cinéma* impuseram-se contra a estagnação das produções cinematográficas francesas, fazendo eles mesmos os seus próprios filmes. O movimento dá pelo nome de *Nouvelle Vague*. Os jovens cineastas partiram para as filmagens com equipas pequenas, e tinham preferência por filmagens nas ruas. Dessa escolha surgiu uma representação fiel da juventude francesa dos anos 60 (especialmente

---

<sup>5</sup> STAM, Robert. *Tropical multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian cinema and culture*. Carolina do Norte: Duke University Press, 1997, p. 157.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 158.

de Paris). Era recorrente o improviso e um quebrar das regras típicas de construção narrativa, bem como o uso frequente de citações literárias ou de outros filmes – um dos muitos pontos em comum com o Cinema Novo. Como afirma Ismail Xavier:

(...) o jovem cinema brasileiro traçou percursos paralelos à experiência europeia e latino-americana. Viveu, no início dos anos 60, os debates em torno do nacional-popular e da problemática do realismo, dados que nos lembram, em especial, o contexto italiano. Por outro lado, (...) foram típicos, ao longo da década, os debates em que na tônica do “cinema de autor”, godardianos e não godardianos discutiram os caminhos do cinema entre uma linguagem mais convencional e uma estética da colagem e da experimentação (...).<sup>7</sup>

Relacionada com a verdade em cinema, está a questão da identificação. Se o que o espetador vê se apresenta semelhante à sua própria vida, então a sua ligação com a personagem passa a ser uma de familiaridade e maior credibilidade e compreensão. O Cinema Novo foi pródigo em trazer para o grande ecrã as histórias do povo que se viam frequentemente silenciadas e, ao dar-lhes voz, conseguiu aproximar-se dele. A realidade da vida nos sertanejos brasileiros foi retratada no grande ecrã como nunca, e são vários os filmes que têm o nordeste brasileiro como pano de fundo. Como base as histórias dos filmes tinham frequentemente obras literárias que, sobretudo na década de 30 com o romance regionalista, exploraram a realidade da vida sertaneja no Brasil.

Em *A herança* (1970) de Ozualdo Candeias, um jovem procura melhores condições de vida na cidade, longe do sertão, mas vê-se forçado a regressar após a morte do pai (uma vez que a sua mãe está envolvida numa intriga amorosa que o mesmo não consegue suportar); em *O pagador de promessas* (1962) de Anselmo Duarte, Zé, após caminhar largos quilómetros para cumprir uma promessa, vê a sua missão interrompida quando o padre a considera uma blasfémia e é posta em evidência a diferença entre a crença ingénua de Zé e o poder calculista da Igreja, sendo que o primeiro representa a realidade rural brasileira, e o segundo a realidade urbana; em *Os fuzis* (1964) de Ruy Guerra um grupo de soldados invade o nordeste brasileiro, com o objetivo de impedir que ocorram roubos a armazéns, fruto da fome do povo, sendo que se levanta a questão de as autoridades priorizarem o envio de forças à solução do verdadeiro problema (a pobreza). São vários os planos que evidenciam o suor das personagens e contribuem para a ideia de

---

<sup>7</sup> XAVIER, Ismail. op. cit., p. 15.

desconforto associada às suas vidas (que por isso não se limita à questão da pobreza), do mesmo modo que os planos sobre-expostos de terra seca exponenciam a impressão de calor abrasador. A propósito desta questão da terra seca, e apesar de o contexto ser diferente, em *Carlos de Oliveira e a referência em poesia* Rosa Maria Martelo cria uma relação entre a terra seca explorada nos seus poemas e a vida dos camponeses, que se pode aplicar também ao movimento do Cinema Novo: “(...) era já perceptível o estabelecimento de correlações entre a aridez da vida dos camponeses e a aridez da terra, permitindo articular uma relação de coexemplificação metafórica através das propriedades comuns à terra e à vida dos camponeses.”<sup>8</sup>

Em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha, Manoel e a sua mulher vivem num sertão em plena fase de seca. Quando alguns animais que partilha com o coronel morrem, este último afirma que os que morreram pertenciam a Manoel e por isso o protagonista da história vê-se sem nada. Fora de si por causa da mentira, Manoel mata o coronel e foge com Rosa, a sua mulher. No filme ouve-se a seguinte fala, que remete para um universo distante da realidade brasileira do sertanejo, onde a água e a comida são abundantes: “Existe uma terra, onde tudo é verde, os cavalo comendo as Flór e os menino bebendo leite nas água do rio, os Homi come o pão feito de pedra e poeira da terra vira farinha. Tem água e comida, tem a fartura do céu.”<sup>9</sup> (figura 1) Enquanto Manoel sonha com essa mesma terra, a sua esposa chama-o à realidade: “Isso é sonho Manoel. A terra toda é seca, é ruim, nunca pariu nada que prestasse. Para quê fugir, se desgraçar na esperança?”<sup>10</sup>

Em comum todas estas histórias têm a questão da identificabilidade, uma vez que esta era a realidade de uma parte significativa da população brasileira, ao invés da representação glamorosa da vida das personagens ao estilo hollywoodiano.

“Visual pleasure and narrative cinema”, ensaio de Laura Mulvey, aborda precisamente esta questão da identificabilidade em cinema à luz da teoria freudiana. Segundo a autora, o espetador sente prazer ao visualizar um filme porque reside nele uma sensação de controlo: a fantasia de *voyeur* é concebida porque o escuro do auditório, em contraste com a luminosidade do ecrã, fá-lo esquecer da restante audiência que o rodeia, e acentua a separação entre o *voyeur* e o objeto. Segundo Laura Mulvey, “Although the

---

<sup>8</sup> MARTELO, Rosa Maria. *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Porto: Campo das Letras, 1998, p. 206.

<sup>9</sup> ROCHA, G. (1964). *Deus e o diabo na terra do sol*. Brasil: Banco Nacional de Minas Gerais, Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas.

film is really being shown, is there to be seen, conditions of screening and narrative conventions give the spectator an illusion of looking in on a private world.”<sup>11</sup>

Para além disto, é ressaltado o aspeto narcisista da escopofilia. Há uma identificação por parte do espetador ao ver um filme, porque por norma o cinema *mainstream* tende a focar-se numa realidade minimamente semelhante à nossa: desde a escala, ao espaço, passando pela história. Laura Mulvey faz referência a Jacques Lacan,<sup>12</sup> que destaca o momento em que a criança se reconhece em frente ao espelho como um momento decisivo na construção do seu ego: a criança sente alegria porque a forma como se vê no espelho é mais perfeita do que a forma como a mesma experiencia o seu próprio corpo. Do mesmo modo, o espetador sente satisfação ao reconhecer-se no ecrã.

Assim, usar esse princípio de identificação que é básico na imagem para retratar histórias de personagens cuja realidade se afasta do espetador, é como se o cinema enquanto meio de exposição se sabotasse a si mesmo. A questão da identificação em cinema, sobretudo quando essa identificação está intimamente relacionada com problemas sociais, serve de arma política porque dá voz aos problemas de uma nação.

A propósito da relação do realismo com a preocupação social, no livro *As teorias dos cineastas* de Jacques Aumont, consta precisamente um capítulo intitulado “A responsabilidade social”. Ao longo deste, o autor tece um conjunto de reflexões com base no trabalho de Vertov, Rossellini e Glauber Rocha, todos eles enquadrados em diferentes escolas realistas de cinema. Em relação a Glauber Rocha, Jacques Aumont escreve o seguinte:

A partir dos anos 60, suas posições, radicais, enfatizam a necessidade de fazer filmes que tratem da situação histórica e política desse continente sem tentar disfarçar seus problemas e para intervir neles, direta ou indiretamente. (...) O cineasta não tem escolha, deve explicar a exploração e a fome que dela resulta; para tal, não deve hesitar em sobrecarregar o conteúdo de seus filmes; toda a sua arte será de imaginar uma forma, ou um modo de fazer, que iguale tal conteúdo em violência e, redobrando-o, sirva-o. Jamais se foi tão longe, acredito, na dupla crença em uma forma e um conteúdo que, um com o outro, e um servindo o outro, fossem no sentido da mudança social e da luta.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. *Film theory and criticism: introductory readings*. Eds. Leo Braudy e Marshall Cohen. Nova Iorque: Oxford UP, 1999, p. 836.

<sup>12</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>13</sup> AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Cornacchia Livraria e Editora, 2002, p. 119.



Há, deste modo, uma forte comunicação entre o conteúdo das histórias que seguem a vida miserável da sociedade brasileira, e a forma como esse conteúdo é exposto. Se se fala de pobreza, então os filmes devem ser pobres. Deve haver escassez neles: nos cenários, no som, nos diálogos. Ismail Xavier sublinha que “Glauber Rocha, como outros artistas naquela época, trazia consigo o imperativo da participação no processo político-social, assumindo inteiramente o caráter ideológico do seu trabalho – ideológico em sentido forte, de pensamento interessado e vinculado à luta de classes.”<sup>14</sup>

Glauber Rocha foi o primeiro a verbalizar esta questão estética, num ensaio que que apresentou, em 1965, num congresso em Génova sobre o Terceiro Mundo, intitulado *Estética da fome*. Como Ismail Xavier constata no seu livro *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome*:

Um estilo que procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais, e as convenções de linguagem próprias do modelo industrial dominante. A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força de expressão, num estratégia capaz de evitar a simples constatação passiva “somos subdesenvolvidos” (...) A estética da fome faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento, a partir de sua própria prática.<sup>15</sup>

Ou seja, ao invés de ter uma postura de vitimização perante a pobreza e a miséria, o Cinema Novo usa essa mesma escassez como recurso cinematográfico, fazendo coincidir o conteúdo com a forma de expressão, e criando deste modo uma mensagem mais forte. Nas palavras de Glauber Rocha:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, - que a fome não era curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mais agravam os seus tumores.<sup>16</sup>

A relação do Cinema Novo com a literatura sempre esteve acesa. O movimento serviu-se de grandes obras da literatura brasileira, especialmente aquelas que faziam

---

<sup>14</sup> XAVIER, Ismail. *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 15.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>16</sup> ROCHA, Glauber. *op. cit.*, p. 2.

justiça às condições de vida das classes mais pobres, para obter inspiração. Em *O cinema brasileiro moderno*, Ismail Xavier afirma:

Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alterara, substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcara, a música popular e o teatro naquele momento.<sup>17</sup>

Passando agora para alguns exemplos mais práticos de adaptações fílmicas feitas pelo movimento, uma das mais célebres é *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963), baseada na obra literária homônima de Graciliano Ramos (1938). O centro da história gira em torno de uma família pobre que foge de sertão em sertão em busca de melhores condições de vida. É de recordar o que Ismail Xavier ressaltou:

Os filmes documentários e os primeiros longa-metragens do grupo definiram um inventário das questões sociais e promoveram uma verdadeira “descoberta do Brasil”, expressão que não é um exagero se lembrada a escassez de imagens de certas regiões do país na época.<sup>18</sup>

A obra literária inicia-se com um capítulo intitulado “Mudança”<sup>19</sup> e termina com um intitulado “Fuga”<sup>20</sup>. No primeiro inicia-se uma *mudança* na vida da família constituída por cinco elementos (mãe, pai, irmãos e cadela), quando chegam a uma nova localidade prontos a começar uma nova vida: “Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. (...) Fazia horas que procuravam uma sombra.”<sup>21</sup> O último capítulo termina precisamente com uma *fuga* para uma nova localidade em busca, novamente, de melhores condições: “Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. (...) E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes.”<sup>22</sup> Este dado revela a ciclicidade presente na história desta família, fazendo com que o leitor se questione se a vida da família será uma constante procura de uma vida melhor que parece não existir em lado algum. A obra é dotada de uma forte crítica social, e pretende alertar para os problemas que uma parte da população

---

<sup>17</sup> XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. op. cit., p. 18

<sup>18</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>19</sup> RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Mem Martins: Europa-América, 2005, p. 13.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 111.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 120.

brasileira enfrenta, fator que condiz muito com as preocupações de cariz político que assolavam a mente dos jovens cineastas do Cinema Novo.

Esta obra não é a única adaptação abraçada pelo movimento. O filme *Porto das caixas* (1962) de Paulo Cesar Saraceni, baseado no conto de Lúcio Cardoso, retrata a história de uma mulher pobre, que por exemplo numa situação de compras seduz o vendedor para poder levar o que quer sem pagar (figura 2), e que decide assassinar o marido que a maltrata: mostra-se frequentemente impaciente para com ela chegando a chamar-lhe de “vagabunda” e “ordinária” e afirma que ela “não presta”<sup>23</sup>, agride-a e abusa-a sexualmente (figura 3). *Menino de engenho* (1965), filme de Walter Lima Júnior, baseado no livro homónimo de José Lins do Rego (1932), retrata a vida de um jovem no nordeste brasileiro que, depois de ver o pai assassinar a mãe à sua frente, vai morar com o avô nessa mesma região. Aí são relatadas as dificuldades, relacionadas com o clima de inconstante secas, depois cheias: “Mais tarde os canoieiros chegaram contando os trabalhos da madrugada. Encontraram gente dentro de casa com água pelo peito. Mulheres chorando, sem esperança de mais nada. Passaram para o alto para mais de cem pessoas, e cacarecos, e criações.”<sup>24</sup> Esta obra, tal como *Vidas secas* de Graciliano Ramos, tem em comum com o Cinema Novo a escassez. Ambas as obras têm um vocabulário que investe numa simplicidade pragmática que condiz com as personagens que protagonizam as histórias, do mesmo modo que o Cinema Novo procurou condizer a sua estética (da fome e da pobreza) com a escassez no conteúdo das obras. Para além disso é comum nestes filmes a escassez de som: o silêncio. O uso de banda sonora é limitado, e durante as conversas as pausas e os silêncios fazem-se sentir, sem grandes alaridos sonoros que criem envolvência na cena, e que por isso a dotam de uma certa crueza.

## 1.2. Os autores do Cinema Marginal

Ao contrário do que acontecia no Cinema Novo, no Cinema Marginal não existia uma coesão interna e por isso surge uma certa dificuldade em apelidá-lo de “movimento”. Apesar da sua relação controversa com o Cinema Novo, que criticava muitas vezes, os dois são indissociáveis e têm vários aspetos em comum, entre eles, aquele que é

---

<sup>23</sup> SARACENI, P. C. (1962). *Porto das caixas*. Brasil: Equipe Produções Cinematográficas e Everon Filmes.

<sup>24</sup> REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 42.

provavelmente o mais relevante, a questão do cinema de autor que chegou ao Brasil através do Cinema Novo. Ambos lutavam contra um cinema *mainstream*, fabricado em série, e voltavam-se para uma visão mais autoral da sétima arte.

Apesar dos pontos que os distinguem, dos quais falarei mais adiante, existem alguns aspetos em comum. Entre eles, fruto de um contexto semelhante ao do Cinema Novo, destacam-se os baixos orçamentos, consequentes da separação de grandes produtoras na tentativa de criar um cinema de autor mais independente. Por outro lado, no que respeita a uma escolha mais artística e técnica, em comum têm também as filmagens na rua, distantes de estúdios e próximas do povo. Finalmente, de um ponto de vista temático, o Cinema Marginal incidia o seu foco em personagens que se caracterizam por fugir da norma daquilo que era representado no cinema, e tratam-se de personagens que estão ligadas a algo de disfórico: pobreza, prostituição, criminalidade.

Em relação à última questão, são vários os exemplos de filmes cujas personagens apresentam uma vida problemática. *O bandido da luz vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, retrata a história de um assaltante, como a palavra “bandido” sugere; em *Anjo nasceu* (1969) de Júlio Bressane, dois criminosos praticam atos de violência; em *Matou a família e foi ao cinema* (1969) do mesmo realizador, após uma acesa discussão, a personagem principal da história mata os pais para depois, como o título indica, ir ao cinema; *A mulher de todos* (1969) de Rogério Sganzerla, retrata a história de uma ninfomaníaca que usa a sedução como arma para ter os homens sob seu controlo; *Copacabana mon amour* (1970) também de Rogério Sganzerla, centra-se em Sónia Stilk, uma prostituta que tem o sonho de ser cantora de rádio. Enumerei apenas alguns exemplos, alguns dos mais relevantes do Cinema Marginal, e rapidamente se percebe que grande parte das histórias giram em torno de um anti-herói. Segundo Luís Nogueira, quando se fala de um anti-herói é necessário considerar o seguinte:

A sua motivação é, por isso, frequentemente alvo de cepticismo ou contestação ética por parte do espectador, do mesmo modo que os valores vigentes e as convenções aceites são alvo de desdém ou escárnio por parte do anti-herói. Ainda assim, permite uma fácil empatia na medida em que, não se apresentando como um ideal imaculado de perfeição e justiça, exibe algumas fragilidades do cidadão comum, expondo o seu lado sombrio: a fraqueza, a culpa, o desvio, a falha, a arrogância ou egoísmo são, entre outras, características que o definem, mas que não o condenam.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> NOGUEIRA, Luís. *Manuais de cinema I: laboratório de guionismo*. Covilhã: LabCom Books, 2010, p. 117.

Da citação acima transcrita é pertinente destacar a ideia de empatia. Como foi já mencionado anteriormente, o cinema tem uma certa facilidade em criar familiaridade entre o espectador e o que o espectador vê no ecrã. Apesar de se esperar que à partida o espectador condene algumas ações do anti-herói, o espectador acaba sempre por o compreender, ou reconhecer-se em algumas das suas falhas. Essas mesmas falhas aproximam a audiência da personagem.

A expressão “marginal” não só está relacionada com este tipo de personagens à margem da sociedade que o movimento tanto explora, como também com o facto de, por causa da sua complexidade, ser um cinema que fica à margem do espectador: à margem da sua interpretação (era um cinema que necessitava de muita reflexão por parte do público e cuja mensagem estava construída de uma forma particularmente críptica); e à margem porque é um cinema pouco popular nos circuitos de distribuição, e fica por isso de parte (também por questões de censura). Esta margem e separação inerente ao Cinema Marginal sempre esteve presente, e desde cedo houve uma necessidade de acentuá-la no que respeita ao movimento do Cinema Novo.

O Cinema Marginal tece várias críticas ao Cinema Novo. Se por um lado o movimento se tentou afastar de Hollywood, por outro a sua estética com fortes influências europeias era clara. O movimento, que tinha temas e uma linguagem homogénea, era acusado de ser demasiado prudente e cauteloso, até mesmo “aburguesado”. Só para indicar alguns exemplos, *Os deuses e os mortos* e *Os fuzis* foram indicados para o Urso de Ouro no importante festival de cinema de Berlim, *O pagador de promessas* ganhou a Palma de Ouro no festival de Cannes (foi o primeiro filme brasileiro a atingir tal feito) e *Vidas secas* esteve nomeado nessa mesma categoria do festival francês (em anos diferentes). O Cinema Marginal encarava esta realidade com ceticismo, no sentido de se considerar que ao se afastar de Hollywood o Cinema Novo procurou aproximar-se do europeu, tornando-se um pouco pretensioso e arrogante nessa escolha. O Cinema Marginal acaba por rejeitar o cinema elitista para onde sentia que se encaminhava o Cinema Novo.

A juntar a isto, outro fator que separa os dois movimentos é o facto de a “Estética da fome” preconizada por Glauber Rocha ter sido conduzida a um novo extremo, conhecido como “Estética do lixo”. Nas palavras de Ismail Xavier:

*O Bandido* inspira o rótulo de “estética do lixo”, associado posteriormente a todo um cinema agressivo que fez um inventário do grotesco e da violência sem o mesmo humor de Sganzerla e apresentando uma visão infernal do país.<sup>26</sup>

E acrescenta ainda:

É um universo social que tem no lixo seu emblema, tal como as operações construtivas do filme da justaposição de resíduos, da incorporação antropográfica de referências conflitantes a compor um quadro da experiência no Terceiro Mundo como empilhamento de sucatas. *O Bandido* descentra tudo, ostenta-se como filme periférico que focaliza uma personagem periférica num mundo periférico. Na jornada picaresca de seu anti-herói, a Boca do Lixo é o lugar alegórico de um Terceiro Mundo à deriva, e o desfile grotesco de corrupção, miséria e boçalidade faz do contexto nacional uma província tragicômica às margens do mundo civilizado. Viver no Brasil é encarar a violência, grossura, tolice onipresentes; um mundo onde a lucidez possível é o riso paródico.<sup>27</sup>

Destes excertos há dois aspetos a ressaltar. Em primeiro lugar, é novamente posta em evidência a necessidade de afastamento do cinema vigente. O Cinema Novo era dotado de uma estética coesa e cuidada. O Cinema Marginal quer romper com este véu de harmonia e graciosidade, e “sujar” o ecrã de cinema com lixo. Com o grotesco, o kitsch, a violência, criando um cinema anti-intelectualizado. Em segundo lugar, a referência ao modo como a paródia e o humor eram usados para fomentar uma crítica social sem piedade. O Brasil fazia parte de um Terceiro Mundo que vivia em miséria, e lidava com altos índices de criminalidade e pobreza. Ismail Xavier defende que a única forma de lidar em profundidade com essas questões e permanecer lúcido é através do humor.

E conclui:

Enquanto estratégia de agressão, a estética do lixo é uma radicalização da estética da fome, é uma recusa da reconciliação com os valores de produção dominantes no mercado.<sup>28</sup>

Outra diferença que separa o Cinema Marginal do Cinema Novo é a sua ligeira abertura a Hollywood, mais especificamente ao cinema *underground* americano, do qual fazia parte o trabalho de realizadores como Orson Welles ou Samuel Fuller. Há até uma

---

<sup>26</sup> XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. op. cit., p. 73.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 74.

<sup>28</sup> *Idem*, pp. 76-77.

expressão (paródica) alternativa ao Cinema Marginal, que é o *Cinema Udigrúdi*. Já referi a forte influência que o cinema europeu teve no Cinema Novo. No entanto, se se quiser agrupar melhor essas influências, então o Cinema Novo está mais associado ao Neorrealismo italiano e o Cinema Marginal recebeu uma influência mais forte da Nouvelle Vague francesa. Para Ismail Xavier,

A apropriação que o cinema de autor fez da câmara na mão própria à reportagem é um traço estilístico dos cinemas novos dos anos 60, de Godard ao *underground* norte-americano; no Brasil, ela assume a condição de elemento característico que premeia todo um percurso do cinema. Traço forte no Cinema Novo, ela é redefinida nas experiências de Bressane e Sganzerla, retomada no cinema rústico de Candeias (...) <sup>29</sup>

O filme *À bout de souffle* (1960), de Jean-Luc Godard apresenta-se como antagonista de uma lógica hollywoodiana, segundo a qual as cenas estão encadeadas de forma a que o nível de tensão dramática funcione em modo crescendo. Por sua vez, a narrativa do filme adquire uma vertente desconstrutiva e fragmentária. Essa mesma vertente desconstrutiva da narrativa será posta em evidência quando se analisar os filmes sobre os quais incide esta dissertação, mais adiante.

---

<sup>29</sup> *Idem*, p. 65.

## **Capítulo 2 - Problemática da transposição**



## 2.1. A questão da adaptação

A história do cinema foi fortemente marcada por uma comparação não só com a literatura, mas também com o teatro. As semelhanças são óbvias. Com ele partilha a encarnação de atores na pele de personagens e alguns elementos básicos no que respeita à elaboração de um guião, e esta comparação começou por minimizar a importância da sétima arte em prol da elevação do teatro: “(...) it was frequently perceived as a reduced form of theater – theater’s color, sound and live three-dimensional performance reduced to silent black-and-white two-dimensional celluloid and three hour performance reduced, particularly in the early days, to elliptic minutes.”<sup>30</sup>

Existe uma diferença muito marcante entre os dois meios: a irrepetibilidade. Enquanto o teatro é um espetáculo único que apresenta variações a cada exibição, o cinema por sua vez insere-se naquilo que Walter Benjamin define como “era da reproduzibilidade técnica”: “Por mais perfeita que seja uma reprodução, uma coisa lhe falta: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar onde se encontra”<sup>31</sup>.

Foram vários os teóricos que se debruçaram sobre a comparação entre o cinema e as outras artes, nomeadamente o teatro. Vachel Lindsay em defesa do cinema como uma arte com valor próprio compara-o com a pintura, a escultura, a arquitetura ou o teatro. No capítulo “Thirty differences between the photoplays and the stage”<sup>32</sup>, que consta no seu livro intitulado *The art of the moving picture*, Vachel Lindsay enumera precisamente aquilo que distingue um meio artístico do outro. Algumas das diferenças apontadas pelo autor são o facto de em teatro as saídas e entradas em cena serem feitas através da parte lateral ou do fundo do palco, enquanto no cinema as entradas e saídas se passam num plano imaginário porque não se trata de os atores saírem do ecrã em si, mas sim de uma linha definida pelo plano, que não implica necessariamente a saída da totalidade do espaço (para além dessas linhas) onde a cena é filmada.<sup>33</sup> Depois, a audiência também varia: enquanto no teatro no primeiro ato existe mais movimento e falas extra por parte dos atores, com o objetivo de captar a atenção da audiência enquanto esta se instala para ver o espetáculo e de modo a que os espetadores que chegam atrasados não percam

---

<sup>30</sup> ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the novel/film debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 115.

<sup>31</sup> BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 13

<sup>32</sup> LINDSAY, Vachel. *The art of the moving picture*. Illinois: The Project Gutenberg, 2004, p. 63.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 66.

nenhuma parte vital do espetáculo<sup>34</sup>, o mesmo não acontece com os filmes. Para o autor no cinema o único “crime” é obstruir a visão de alguém.<sup>35</sup> Para além disto, ainda que a audiência aprecie o filme e até existam espetadores que escolhem ver a mesma obra cinematográfica mais do que uma vez, numa sala de cinema não se ouvem aplausos nem, no polo oposto, assobios de desaprovação.<sup>36</sup> Vachel Lindsay afirma que a forma de um espetador de cinema mostrar que apreciou um filme é recomendando-o a um familiar ou amigo.<sup>37</sup> Muitas mais diferenças são apontadas, tais como a duração média de uma peça de teatro (“from two hours and a half upward”)<sup>38</sup> em comparação com a duração típica de um filme (“an hour and forty minutes”)<sup>39</sup>, ou ainda uma outra que se prende com a existência de diferentes ângulos de câmara em cinema, aliada à questão da montagem:

By alternating scenes rapidly, flash after flash: cottage, field, mountain-top, field, mountain-top, cottage, we have a conversation between three places rather than three persons. By alternating the picture of a man and the check he is forging, we have his soliloquy. When two people talk to each other, it is by lifting and lowering objects rather than their voices. The collector presents a bill: the adventurer shows him the door. The boy plucks a rose: the girl accepts it. Moving objects, not moving lips, make the words of the photoplay.<sup>40</sup>

Assim é enfatizada a ideia de que em cinema, por oposição ao teatro, o protagonismo de uma cena pode recair sobre uma paisagem ou um objeto. No caso de um objeto tal feito só é possível pela mobilidade da câmara em si, e pela versatilidade dos seus ângulos. Esta questão associada à montagem pode atribuir um significado diferente a uma cena.

A propósito da questão dos diferentes ângulos que o cinema nos proporciona, um dos aspetos que separa o cinema do teatro é o grande plano, e a possibilidade de conduzir o olhar da audiência através de certos ângulos ou movimentos de câmara. O cinema dos primeiros tempos era imensamente criticado por ser uma espécie de “teatro filmado”, uma vez que a câmara imóvel e distante se assemelhava ao olhar de uma plateia. O grande plano veio por isso revolucionar o cinema e também o trabalho dos atores. Em *A realização cinematográfica* Terence Marner afirma: “O grande plano é essencial para atingir a máxima intensidade dramática. A expressão do ator apresenta-se mais nítida e

---

<sup>34</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>35</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>37</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>38</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>39</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 67.

as características da personagem projetam-se com mais força. Este plano pode ser muito revelador dos pensamentos ou da vida interior do protagonista.”<sup>41</sup>

Jean Epstein expressa, em *Bonjour cinéma*, o facto de a fotogenia ser aquilo que há de mais exclusivo em cinema: “The cinema must seek to become, gradually and in the end uniquely, cinematic; to empty, in other words, only photogenic elements. *Photogénie* is the purest expression of cinema.”<sup>42</sup> A noção de fotogenia, importada da fotografia para o cinema por Louis Delluc, foi exaustivamente desenvolvida por Epstein. Para Epstein a fotogenia assume um papel quase tridimensional, no sentido de colocar em evidência dimensões do ser humano ou do objeto filmado que sem essa qualidade seriam impossíveis de desvendar. Como o mesmo afirma:

The almost godlike importance assumed in close-ups by parts of the human body, or by the most frigid elements in nature, has often been noted. Through the cinema, a revolver drawer, a broken bottle on the ground, an eye isolated by an iris, are elevated to the status of characters in the drama. Being dramatic, they seem alive, as though involved in the evolution of emotion.<sup>43</sup>

Assim, a fotogenia evidenciada pelo grande plano tem a capacidade de trazer relevo emocional ao objeto filmado que, por causa dessa mesma característica, deixa de ser um mero objeto para passar a ter “vida”. A fotogenia traz-lhe uma outra dimensão: “And the close-up of a revolver is no longer a revolver, it is the revolver-character, in other words the impulse towards, or remorse for crime, failure, suicide. (...) It has a temperament, habits, memories, a will, a soul.”<sup>44</sup> É deste modo que o olhar pormenorizado e contemplativo do grande plano abre espaço para trazer um significado abstrato para um objeto material: o objeto transforma-se numa personagem que por si só pode representar emoções que vão muito para além dos seus contornos físicos.

Béla Balazs, em *Theory of the film* dedica todo um capítulo a esta questão do grande plano:

Every art always deals with human beings, it is a human manifestation and presents human beings. To paraphrase Marx: 'The root of all art is man'. When the film closeup strips the veil of our imperceptiveness and insensitivity from the hidden little things and shows us the face of objects, it still shows us man, for what makes objects expressive are the human expressions projected on to them. The objects only reflect our own selves (...). When we see the face

---

<sup>41</sup> MARNER, Terence. *A realização cinematográfica*. Lisboa: Edições 70, 2010, p.91.

<sup>42</sup> EPSTEIN, Jean. *Bonjour cinéma*, in Fiels, S., L'éclair, G., *Afterimage n°10*. Londres: Afterimage Publishing, 1981, p. 20.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>44</sup> *Idem*, pp. 22-23.

of things, we do what the ancients did in creating gods in man's image and breathing a human soul into them. The close-ups of the film are the creative instruments of this mighty visual anthropomorphism. What was more important, however, than the discovery of the physiognomy of things, was the discovery of the human face. Facial expression is the most subjective manifestation of man, more subjective even than speech, for vocabulary and grammar are subject to more or less universally valid rules and conventions, while the play of features, as has already been said, is a manifestation not governed by objective canons (...).<sup>45</sup>

Deste excerto é relevante retirar duas considerações. Em primeiro lugar, a comparação que Béla Balazs faz do grande plano com a tradição da mitologia que criava deuses à semelhança do homem. Ao comparar uma personagem a um deus, depreende-se que ao ler um livro ou ao ver um filme, muitas vezes as personagens são criadas num ideal de perfeição que nos faz querer ser semelhantes a elas ou, ainda que as personagens tenham defeitos evidentes, se se trata do herói da história, esses defeitos são por norma justificados ou retratados de forma a que o espetador lhe “desculpe” as falhas. O espetador tende a admirar o herói das histórias, ou a imaginar uma relação com ele (amigável ou amorosa, entre outras), e este e outros aspetos que causam uma forte empatia no espetador são reforçados com o grande plano, porque há um reconhecimento e uma identificação ainda maiores com aquela personagem que agora se revela tão próxima e semelhante a nós mesmos.

Em segundo lugar, a questão da pureza da linguagem cinematográfica é novamente de forma indireta posta em evidência, quando o autor afirma que as expressões faciais do ator (que o grande plano enfatiza) têm mais poder do que as palavras uma vez que, por não haver nenhum cânone objetivo que as defina, elas acabam por ser a parte mais humana e subjetiva da personagem que nos reflete a nós mesmos. O autor acrescenta ainda:

Facing an isolated face takes us out of space, our consciousness of space is cut out and we find ourselves in another dimension: that of physiognomy. The fact that the features of the face can be seen side by side, i.e. in space—that the eyes are at the top, the ears at the sides and the mouth lower down—loses all reference to space when we see, not a figure of flesh and bone, but an expression or in other words when we see emotions, moods, intentions and thoughts, things which although our eyes can see them, are not in space. For feelings, emotions, moods, intentions, thoughts are not themselves things pertaining to space, even if they are rendered visible by means which are.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> BALAZS, Béla. *Theory of the film (character and growth of a new art)*. Londres: Dennis Dobson, s/d, p. 60.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 61.

Na presença de um grande plano, muito por causa do seu poder expressivo e emocional, tendemos a esquecer-nos do espaço onde a personagem se localiza, uma vez que não o conseguimos visualizar em plano (de forma muito explícita) e porque a cara do ator rouba a nossa atenção e passa a ser o foco principal do nosso olhar e da nossa interpretação. O grande plano cria uma espécie de suspensão no tempo e espaço, no desenrolar da qual o espetador é bombardeado intensamente com uma série de humores, pensamentos, sentimentos, emoções.

Em *L'Image-mouvement*, Deleuze polariza o grande plano em dois: enquanto espaço reservado às emoções suaves, mas também às paixões negras.<sup>47</sup> Para o autor, a distinção entre as duas vertentes é feita de forma mais fácil após uma sucessão de vários rostos, simultâneos ou sucessivos, numa lógica de crescendo de intensidade, formando uma espécie de série autónoma<sup>48</sup>: “A série intensiva desvenda aqui sua função, que é passar de uma qualidade à outra, desembocar numa nova qualidade.”<sup>49</sup> A escolha do ângulo de visão inerente ao cinema é pensado da seguinte forma “o próprio conjunto fechado é um sistema ótico que remete a um ponto de vista sobre o conjunto das partes.”<sup>50</sup> Deleuze procede depois à análise da questão do movimento, para a qual remete o próprio título da sua obra, e que pode ser pensado de duas perspetivas: por um lado as personagens movem-se dentro de um plano fixo, ou por outro lado o movimento dá-se porque a câmara se move. Em qualquer um dos casos, a mudança de posição seria “totalmente arbitrária”<sup>51</sup> se não exprimisse uma alteração qualitativa no todo.

Para Gilles Deleuze o enquadramento, enquanto um “sistema fechado”<sup>52</sup> contém tudo o que constitui o plano: desde personagens, a acessórios, passando pelos cenários. Este conjunto de elementos pode operar numa lógica de saturação ou de rarefação.<sup>53</sup> Em segundo lugar, o autor destaca as propriedades geométricas do plano, definindo-o como um quadro “concebido como uma composição de espaço em paralelas e diagonais”.<sup>54</sup> Esta componente geométrica, a orientação das linhas-chave que constituem o plano, é ainda relevante na sua relação com as outras partes do filme, uma vez que só a montagem permite a alternância entre as diversas linhas: “E é através desses encaixes de quadros

---

<sup>47</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – a imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 105.

<sup>48</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 106.

<sup>50</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>52</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>53</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>54</sup> *Idem, ibidem*.

que as partes do conjunto ou do sistema fechado se separam, mas também conspiram e se reúnem”.<sup>55</sup> Para além disto, o plano pode ainda ter uma componente física ou dinâmica que consiste em, ao invés de o quadro se apresentar dividido em termos geométricos, estar dividido em “graduações físicas”<sup>56</sup>: “todos os graus de sombra e luz (...) toda a escala do claro-escuro”<sup>57</sup>.

A acrescentar à comparação do cinema com o teatro, a comparação da sétima arte com a literatura foi também imediata. Kamilla Elliott sintetiza composição verbal do cinema da seguinte forma:

(...) most films are full of words - dialogue, voice-over, intertitles, words on sets and props, foreign language subtitles, song lyrics, and credits, to say nothing of the verbal bases (treatments, scenarios, screenplays) of almost all films.<sup>58</sup>

Em *O cinema*, livro que reúne um conjunto de ensaios da autoria de André Bazin, consta “Por um cinema impuro”. Nele, Bazin começa por refletir acerca do facto de o cinema ser uma arte mais recente do que a literatura:

Se o cinema tivesse dois ou três milhões de anos, sem dúvida veríamos mais claramente que ele não escapa às leis comuns da evolução das artes. Mas ele só tem 60 anos e as perspectivas históricas estão prodigiosamente esmagadas. (...) Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas.<sup>59</sup>

Ainda assim, Bazin descreve a evolução do cinema como “paradoxal” uma vez que a originalidade dos enredos nos filmes era mais forte nos anos 25 ou 30, do que nas décadas seguintes: “não se compreende bem que ela ponha uma experiência cada vez maior a serviço de obras alheias a seu talento, como se essas capacidades de invenção, de criação específica estivessem em razão inversa de seus poderes de expressão.”<sup>60</sup> Em relação à questão da adaptação, Bazin afirma que o essencial é conservar o “espírito”<sup>61</sup> da obra e realça depois as dificuldades que a adaptação acarta:

---

<sup>55</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>56</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>57</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>58</sup> ELLIOTT, Kamilla. op. cit., p. 78

<sup>59</sup> BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 84.

<sup>60</sup> *Idem*, 85.

<sup>61</sup> *Idem*, 95.

Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir de acordo com um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo - considerar a adaptação de romances como um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o “cinema puro”, não teria nada a ganhar, é, portanto, um contra-senso crítico desmentido por todas as adaptações de valor.<sup>62</sup>

Em “Adaptation, or the cinema as digest”, André Bazin começa por comparar o cinema à literatura sublinhando a noção de que o que é essencialmente trasladado da literatura para a sétima arte são as personagens e as situações criadas nas páginas dos livros: “I grant that the protagonists and events of a novel achieve their aesthetic existence only through the form that expresses them and that somehow brings them to life in our minds.”<sup>63</sup> As situações e as personagens não devem, por isso, ser confundidas com o estilo que o autor literário empregou na sua obra: “the true aesthetic reality of a psychological or social novel lies in the characters or their environment rather than in what they call its style. The style is in the service of the narrative: it is a reflection of it, so to speak, the body but not the soul. And it is not impossible for the artistic soul to manifest itself through another incarnation.”<sup>64</sup> Em defesa do cinema, André Bazin afirma que a sétima arte, relativamente recente quando comparada com outras (nomeadamente a literatura), teve e continua a ter pela frente a árdua tarefa de acompanhar outras formas de arte já estabelecidas há séculos: “it remains true that the relatively new art of cinema is obliged to retrace the entire evolution of art on its own, at an extraordinarily quickened pace, just as a fetus somehow retraces the evolution of mankind in a few months.”<sup>65</sup> Neste sentido, numa lógica assente na necessidade de evolução contínua, o cinema escolhe “roubar” à literatura um largo número de personagens que já se encontram bem desenvolvidas, e que foram sendo polidas ao longo de vinte séculos de cultura literária<sup>66</sup>. A acrescentar a isto: “It adopts them and brings them into play, according to the talents of the screenwriter and the director, the characters are integrated as much as possible into their new aesthetic context.”<sup>67</sup> No caso de esta integração de personagens e situações do campo literário falhar aquando da adaptação cinematográfica, André Bazin reforça que essa mediocridade não deve ser confundida com o princípio básico da adaptação: “to simplify

---

<sup>62</sup> *Idem*, 96.

<sup>63</sup> BAZIN, André. *Adaptation, or the cinema as digest*. Disponível em: <https://corehi.files.wordpress.com/2015/12/aotc.pdf>, p. 4.

<sup>64</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>65</sup> *Idem*, p. 5.

<sup>66</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>67</sup> *Idem*, *ibidem*.

and condense a work from which it basically wishes to retain only the main characters and situations.”<sup>68</sup>

O cinema, enquanto arte que recorre a uma combinação medial, ao invés de fazer disso uma fraqueza acabou por abraçar a complexidade que essa miscigenação transporta consigo. Nas palavras de Kamilla Elliott:

Visual storytelling is so much an art that it might well be the greatest of arts. It is certainly the most complicated. It involves a manipulation of character and acting and stage as in legitimate drama; it involves a manipulation of visual composition as in painting (... moving... and therefore much more complex); it involves a manipulation of tempo as in music; it involves a manipulation of visual suggestion and visual metaphor as in poetry. Beyond all that, it involves a manipulation of such effects as are peculiar to itself [like cinematography and editing].<sup>69</sup>

No que diz respeito à literatura, no seu estudo “Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura”, Sérgio Paulo de Sousa começa por enfatizar as adaptações literárias em cinema como um fator com motivações primeiramente económicas. Citando Henry Bacon: “There are always people who are prepared to pay to see adaptations of literary works which have achieved a cultural status. (...) A book and a film create markets for each other.”<sup>70</sup> Depois, Sérgio Paulo de Sousa ressalta uma outra questão: a fidelidade. Muitas vezes a questão da fidelidade é encarada como o principal critério de avaliação de uma adaptação: quanto mais o filme se aproxima do livro, melhor é a qualidade da obra cinematográfica. No entanto, esperar que um filme construa uma história com corpo e voz numa tentativa de imitação literal torna-se uma perspetiva que não só desacredita as potencialidades e especificidades da sétima arte, como também se revela um caminho pouco viável, uma vez que quando se fala de dois meios artísticos diferentes não se podem esperar resultados semelhantes. Para além disto, Sérgio Paulo de Sousa realça novamente o carácter económico de uma adaptação, desta vez no sentido da transação comercial efetuada. Adaptar um livro implica a compra de direitos de autor (“em geral a preços exorbitantes”)<sup>71</sup>, e esse direito de propriedade da obra que foi comprada faz com que a equipa de cinema envolvida tenha liberdade de explorar a obra da forma que considerar mais conveniente. A adaptação deve ser encarada como “um novo original”.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> *Idem*, pp. 5-6.

<sup>69</sup> ELLIOTT, Kamilla. op. cit., p. 115.

<sup>70</sup> SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*. Braga: Universidade do Minho, 2001, pp. 26-27.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 51.

<sup>72</sup> *Idem*, *ibidem*.



A questão da fidelidade não deve, por tudo isto, ser o fator mais decisivo numa adaptação. Tal perspectiva foi posta em evidência por vários autores, como revelam as seguintes reflexões. A primeira é de George Bluestone:

What is common to all these assumptions is the lack of awareness that mutations are probable the moment one goes from a given set of fluid, but relatively homogeneous, conventions to another; that changes are *inevitable* the moment one abandons the linguistic for the visual medium.<sup>73</sup>

A segunda de Sérgio Paulo de Sousa:

Ora nada de mais inviável do que pressupor a possibilidade de *reproduzir* num outro sistema estético o que *a priori* produtivamente multiplica e diversifica «concretizações». (...) Significaria uma atividade intersemiótica concebida como operação de decodificação racional e objectiva de um determinado objecto literário, entendido como entidade de sentido estável e objectivamente verificável («meaning»), e a sua respectiva conversão num correspondente filmo-semiótico. Um processo de tradução literal.<sup>74</sup>

E a última de Robert Stam:

We are no longer confronted with a re-reading or a re-writing: rather, what we are dealing with is the *reappearance, in another discursive field, of an element (a plot, a theme, a character, etc.) that has previously appeared elsewhere*. (...) Within this reappearance, what matters is the development of a new communicative situation, more than simply the similarity or dissimilarity between the later and earlier events.<sup>75</sup>

Estes três excertos expõem uma mesma lógica. De George Bluestone a Sérgio Paulo de Sousa, passando por Robert Stam, todos concordam que, quando se passa de um meio de expressão para outro, a separação entre os dois é inevitável porque implica diferenças irreconciliáveis. O mais relevante é o foco no novo objeto que surge desta combinação, ao invés da análise daquilo que há de mais ou menos semelhante entre eles.

No seu livro *Rethinking the novel/film debate*, Kamilla Elliott aponta vários tipos de adaptação mais frequentes e explica-os. De forma sintetizada vou destacar alguns deles. Por *psychic concept of adaptation*, a autora entende que o que passa de um dado livro para o filme é “the spirit of the text”<sup>76</sup>. Cita depois, por exemplo, Christopher Orr:

---

<sup>73</sup> BLUESTONE, George. *Novels into film*. Los Angeles: University of California Press, 1968, p. 5.

<sup>74</sup> SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. op. cit., p. 32.

<sup>75</sup> STAM, Robert. *Literature and film - a guide to the theory and practice of film adaptation*. Nova Jersey: Blackwell, 2005, p. 82.

<sup>76</sup> ELLIOTT, Kamilla. op. cit., p. 136.

“A good adaptation must be faithful to the spirit of its literary source.”<sup>77</sup> Ao mudar-se de meio artístico é natural não se poder replicar o texto literário na íntegra, porque é essencial o respeito pelas especificidades de ambas as partes. É impossível por isso copiar, e uma avaliação da obra cinematográfica do ponto de vista da cópia é injusta. Assim, neste tipo de adaptação a essência da obra, o seu *espírito*, é o fator comum mais valorizado. Em segundo lugar, surge o *ventriloquist concept of adaptation* e segue-se uma breve explicação: “the ventriloquist concept of adaptation differs from the psychic concept in that it pays no lip service to authorial spirit: rather, it blatantly empties out the novel’s signs and fills them with filmic spirits. (...) The adaptation, like the ventriloquist, props up the dead novel, throwing its voice onto the silent corpse.”<sup>78</sup> Esta lógica refere-se ao tipo de adaptação que esvazia o conteúdo do romance em termos de signos e o substitui por completo por outros cinematográficos. A autora afirma depois que, apesar de comumente o filme condensar o livro, também lhe acrescenta conteúdo através da banda sonora, do guarda-roupa, da arquitetura, do diálogo audível e, claro, da imagem em movimento.<sup>79</sup> Esta perspectiva, no fundo, realça o contributo positivo que o filme traz à obra literária que, para a autora, ameaça o interesse literário.

Para Kamilla Elliott o *genetic concept of adaptation* baseia-se na separação entre o conteúdo e a forma. Partindo do princípio que a narrativa consiste no seguinte: “a series of events, casually linked, involving a continuing set of characters which influence and are influenced by the course of events”<sup>80</sup>, então para o conceito genético de adaptação a narrativa é constituída por uma estrutura base que pode ser transferida diretamente do romance para o filme. É necessário ter em consideração que essa transposição da narrativa deve atender à procura de signos equivalentes entre o cinema e a literatura, para que a correspondência seja conseguida. Finalmente, a última forma de adaptação que decidi destacar dá pelo nome de *incarnational concept of adaptation*. Este tipo de adaptação baseia-se sobretudo na relevância das personagens, e foca-se na ideia de que as personagens não estavam vivas até um ator lhes dar corpo e voz: “those who are intimate with the books... will be gratified to see the characters so reverently brought to life”.<sup>81</sup>

Sérgio Paulo de Sousa enumera diferentes perspetivas acerca da adaptação tendo por base a opinião crítica de outros autores, resumindo-as. Destacarei novamente as que

---

<sup>77</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>78</sup> *Idem*, p. 143.

<sup>79</sup> *Idem*, p. 144.

<sup>80</sup> *Idem*, p. 150.

<sup>81</sup> *Idem*, p. 161.

considero mais relevantes. Com Neil Sinyard, surge a ideia do cinema como um organismo que tece críticas à literatura. Quando ocorre uma adaptação os cineastas oferecem alternativas à narrativa, escolhem alguns pontos da mesma e excluem outros, fazem alterações nalgumas personagens, expandem ou contraem certos detalhes e para Sinyard “In the process, like the best criticism, it can throw new light on the original.”<sup>82</sup> Deste modo a “transfiguração do material adaptado”<sup>83</sup> fica a dever-se a um “exercício de crítica”<sup>84</sup>. Para Henry Bacon, quando se realiza uma adaptação é necessário ter em consideração a separação temporal entre a obra escrita e a obra visual, e é preciso respeitar o contexto social do cineasta. Assim, o cinema atualiza a literatura que transpõe<sup>85</sup>, nas palavras de Bacon “adapting as regeneration rather than unavoidable distortion.”<sup>86</sup> Georges Bluestone defende fatores hiléticos, económicos e ético-morais que uma adaptação implica. Nas suas palavras: “Where a novel can sell 20000 volumes and make a substantial profit, the film must reach millions. This explains, perhaps, why writers accustomed to working in isolation are continually unnerved by the co-operative demands of film production”<sup>87</sup>. Esta diferença do ponto de vista enfatiza também um dos motivos que tanto separa a literatura do cinema: as condicionantes económicas que a narrativa cinematográfica implica, evidentes logo desde a escrita do guião.

Atualmente existe um debate que se concentra na questão da influência inversa, naquilo que o cinema trouxe para a literatura. Nas palavras de Sérgio Paulo de Sousa:

Em síntese, retenha-se a ideia de que o Novo Romance procurou converter o texto verbal num suporte de imagens visuais (ou seja: já não literárias), representando e descrevendo as coisas e os seres através de um olhar puramente fílmico. É esta visão mecânica que explica que, se citássemos um fragmento de tais romances, ficaríamos com um trecho fútil, ou seja, igual a uma imagem extraída de um filme.<sup>88</sup>

E nas de Kamilla Elliott:

Novels have been termed “cinematic” whether they are empirical and mimetically realist (they have a “camera eye”) or introspective and psychological (they engage in “fragmented vision”, “cross-cutting”, and “multiple viewpoints”).<sup>89</sup>

---

<sup>82</sup> SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. op. cit., p. 69.

<sup>83</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>84</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>85</sup> *Idem, p. 71.*

<sup>86</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>87</sup> *Idem, p. 76.*

<sup>88</sup> *Idem, p. 133.*

<sup>89</sup> ELLIOTT, Kamilla. op. cit., p. 113.

Crê-se que depois do surgimento da sétima arte, a literatura se tornou nalguns aspetos mais visual, e o leitor é guiado pelo texto de forma semelhante ao modo como a câmara guia o espetador. Acerca desta questão, em “Por um cinema impuro”, André Bazin afirma:

Se a crítica deplora frequentemente os empréstimos que o cinema faz à literatura, a existência da influência inversa é geralmente tida tanto por legítima quanto por evidente. (...) Sem dúvida, e como não poderia deixar de ser de outra maneira, os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o primeiro plano, ou estruturas de relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar os seus acessórios técnicos.”<sup>90</sup>

No livro *Poemas com cinema*, antologia organizada por Joana Matos Frias, Luís Miguel Queirós e Rosa Maria Martelo, consta um texto de apresentação no qual esta ideia é frisada e no qual se realça “o fascínio pela imagem, a importância atribuída à relação entre imagens e ao seu poder evocativo”<sup>91</sup> enquanto fator determinante para a seleção de poemas que o livro contém. Os poemas não se aproximam do cinema exclusivamente por causa da questão da imagem ou da montagem: podem também procurar fazê-lo “por razões de ordem temática, ou porque a narrativa fílmica lhe abre novos caminhos no que respeita ao cruzamento entre lirismo e narratividade.”<sup>92</sup>

Importa antes de mais ressaltar que grande parte das considerações tecidas acerca da mútua influência entre cinema e poesia têm por base a questão da imagem, que é comum aos dois. Num texto intitulado “Poesia e outras artes: do modernismo à contemporaneidade” é posta em evidência essa relação:

O cinema e a poesia trabalham, ambos, a imagem e a relação entre as imagens, o que acaba por situar as duas artes num campo de partilha com consequências recíprocas e, portanto, difíceis de isolar (...) E tal como há filmes que se apropriam de estratégias discursivas da poesia, há também poemas onde é possível observar formas de olhar que derivam de uma apropriação da linguagem cinematográfica.<sup>93</sup>

No entanto, existem outras formas de manifestar a influência que o cinema teve na literatura. Para retirar uma pequena amostra dessa mesma influência decidi destacá-la no que diz respeito à poesia de Ruy Belo, sob três perspetivas diferentes. No texto “Notas

---

<sup>90</sup> BAZIN, André. op. cit., pp. 88-89.

<sup>91</sup> Frias, J.M., Queirós, L.M., Martelo, R.M. *Poemas com cinema*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, p. 13.

<sup>92</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>93</sup> Amaral, A.L., Vilas-Boas, G., Gonçalves, L., Martelo, R.M. (2007). Poesia e outras artes: do modernismo à contemporaneidade. *Cadernos de Literatura Comparada*, n.17, p. 2.

sobre cinema em Ruy Belo: «uma linha que à imaginação pura resiste»<sup>94</sup> da autoria de Diana Pimentel, a autora destaca um ponto de vista cinematográfico técnico como influência na poesia. No caso, ao ler Ruy Belo a autora afirma que a forte visualidade e sensação e movimento de determinados versos podem ser comparados a movimentos de câmara como o *travelling*, e o mesmo se passa com efeito de *slow motion* que a autora associa a determinados poemas. Em *O cinema da poesia*, Rosa Maria Martelo destaca a questão da montagem associada à poesia. A autora faz referência aos fragmentos autónomos que surgem nos poemas longos de Ruy Belo e a forma como isso origina uma certa quebra, que se relaciona com a questão da montagem cinematográfica na medida em que esta consiste precisamente na colagem de múltiplos fragmentos que constituirão o todo<sup>95</sup>. Para além disto, em poemas como “Humphrey Bogart”, “No way out” ou “Vício de matar”, o autor faz referência explícita a certos atores, filmes, ou personagens.

Conclui-se assim que, apesar das influências da literatura no cinema serem evidentes, é também notória e igualmente relevante a marcada influência inversa.

## 2.2. Do “telling” ao “showing”

Da literatura para o cinema a principal alteração que a narrativa sofre é a sua passagem do campo das palavras para o das imagens. À partida estes dois meios aparentam estar distantes um do outro, mas George Bluestone tenta aproximá-los:

Novelist and director meet here in a common intention. One may, on the other hand, see visually through the eye or imaginatively through the mind. And between the percept of the visual image and the concept of the mental image lies the root difference between the two media.<sup>96</sup>

Sergei Eisenstein também fez questão de enunciar aquilo que há de visual na literatura: a atenção aos detalhes, os grandes planos que ela sugere, a alternância de pontos de vista entre personagens, todos estes elementos sugerem um plano visual que o cinema põe em prática, como se o que a literatura imagina ganhasse forma nos filmes. Acerca de Eisenstein, Robert Stam afirma:

---

<sup>94</sup> PIMENTEL, Diana. Notas sobre cinema em Ruy Belo: «uma linha que à imaginação pura resiste», in Manaíra Athayde, *Literatura explicativa - ensaios sobre Ruy Belo*. 1 ed. Porto: Assírio & Alvim, junho 2015, p. 151.

<sup>95</sup> MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. 1 ed. Lisboa: Documenta, dezembro 2012, p. 164.

<sup>96</sup> BLUESTONE, George. op. cit., p. 1.

(...) from the Victorian novel stem the first shoots of the American film esthetic.” Eisenstein argued that the Victorian novel’s attention to visual detail, empirical psychology, atmospheric close-ups, alternating omniscient and character viewpoints, and shifts from one group of characters to another, all shaped Western film techniques, which in turn influenced and shaped film art more generally.<sup>97</sup>

Assim, sendo que podemos encontrar na literatura fórmulas visualmente sugestivas, é perfeitamente compreensível o investimento do cinema em adaptações literárias.

Ao cinema, apesar de esta ser uma arte fundamentalmente das imagens, está também associada uma parte escrita: o guião. O guião cinematográfico assume várias funções, nomeadamente organizacionais. Um filme implica um trabalho de equipa e o guião é um instrumento que passa pelas mãos de todos os seus elementos e, apesar da sua organização peculiar (quando comparado a um romance), todos o sabem decifrar porque as suas regras são universais. O seu aspeto visual permite que muito rapidamente a equipa de produção consiga identificar *décors* que vão ser necessários, e é com a mesma facilidade que um ator identifica as falas da sua personagem. Quando se trata de descrições de cenas, elas devem ser concebidas da forma mais objetiva e visual possível. Um guião simplesmente dá ordens, e procura fazê-lo com a maior clareza. Se um guionista quiser desenvolver um trabalho mais “poético” no seu guião tem apenas duas formas de o fazer: através de falas, ou através das ações das personagens que valem pelo seu conteúdo e nunca pela forma como são descritas, uma vez que este último aspeto jamais passará para o público que vê o filme.

Enquanto um livro é uma obra acabada, o guião por si só jamais o será.<sup>98</sup> Terence Marner chega mesmo a comparar o guião “aos planos de um arquiteto ou de um engenheiro”<sup>99</sup>.

Tendo em conta tudo o que foi dito anteriormente, é fácil perceber que o cinema enfrenta um desafio constante: mostrar visualmente aquilo que à partida só se expressa com palavras. Robbe-Grillet em *Pour un nouveau roman*, afirma:

O cinema não apresenta, como o fez durante muito tempo o romance – os pensamentos do homem, mas a sua conduta e comportamento, e oferece-nos diretamente esta maneira de estar no mundo, de tratar das coisas e aos demais, que é visível para nós nos gestos, no olhar e na mímica e que define com evidência cada pessoa que conhecemos. Para o cinema, assim como para

---

<sup>97</sup> STAM, Robert. *Literature and film - a guide to the theory and practice of film adaptation*. op. cit., p. 4.

<sup>98</sup> MARNER, Terence. op. cit., p. 19.

<sup>99</sup> *Idem*, p. 49.

a psicologia moderna, a vertigem, o prazer, a dor e o ódio são comportamentos.<sup>100</sup>

Deste modo, enquanto um romance pode descrever os pensamentos, emoções ou sensações de uma personagem, um filme deve saber sugerir-las. Em *A realização cinematográfica*, Terence Marnier afirma:

Afinal, ainda não se consegue ver o que pensa uma personagem. Há que encontrar uma forma que permita representar visualmente esse mundo interior. O diálogo de um livro desenrola-se da mesma forma que o diálogo da vida real. Quando um grupo de pessoas se senta à volta de uma mesa a discutir, é provável que decorra algum tempo até que digam algo. O problema não se resolve cortando diálogo. Em vez disso, é melhor escrevê-lo novamente tendo em consideração o tempo de projeção de que se dispõe. A adaptação converte-se então numa criação que se diferencia do texto original. O que geralmente irrita muitos autores.<sup>101</sup>

E acrescenta-se ainda:

Os romances são normalmente longos e lentos. Não se lê um romance geralmente de uma só vez. Ver um filme é habitualmente algo a que se assiste numa só sessão, e esta distinção é muito importante. O guião deve, portanto, ser feito para ser lido de uma assentada. (...) O maior inconveniente na adaptação de um romance é o seu conteúdo puramente literário. Por “literário” entenda-se o que é fundamentalmente verbal e, portanto, não visual.<sup>102</sup>

No fim do excerto anterior surge a palavra “inconveniente” para descrever a presença de estratégias literárias na escrita de um filme. Vários críticos veem a aproximação do cinema à literatura nesses termos como uma fraqueza:

Henri Colpi lamented in the 1960s: “Today montage has practically lost [its] power. The word explains everything, it slows down the progression, it waters down the emotional impact of the image. The camera is no longer concerned with making the object or faces speak”. As we have seen, montage is film’s primary claim to language. The speech of the word in this account has usurped the “speech” of the images - the wordless significations of objects and faces. Just as novel illustrations are deemed too pictorially loud, disrupting prose reading and blocking out mental imaging, so too, film words are seen to shout down and slow down the visual “speech” of film images.<sup>103</sup>

Certamente que mostrar os sentimentos de uma personagem ao invés de os verbalizar é um desafio que requer o uso de inúmeras estratégias complexas de se pôr em

---

<sup>100</sup> Sedlmayer, S., Maciel, M.E. *Textos à flor da tela: relações entre literatura e o cinema*. Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais, 2004, p. 133.

<sup>101</sup> MARNER, Terence. op. cit., pp. 66-67.

<sup>102</sup> *Idem*, p. 66.

<sup>103</sup> ELLIOTT, Kamilla. op. cit., p. 79.

prática. É necessário haver uma construção da personagem em profundidade para que o espectador perceba o que a personagem quer dizer ou está a pensar, ainda que a mesma não se pronuncie verbalmente, tal como acontece com as pessoas que conhecemos e nos são próximas (com a diferença substancial de que na nossa vida dispomos de vários anos para conhecer alguém, e no cinema esse conhecimento processa-se em poucas horas). Ainda em *Rethinking the novel/film debate*:

Just as illustration historian Henry Blackburn recommended in 1896 that illustrations appear only where “words fail to express”, filmmakers and critics recommend a similar rationing of words in film. Director Rouben Mamoulian is typical: “The less dialogue the better the film... when you cannot express it visually, then you put in words”. If every appearance of a word marks film “language’s” failure to represent, this can only heighten word and image hostilities.<sup>104</sup>

O uso da palavra em cinema está presente desde o cinema mudo. Aí, várias ações ou falas eram expressadas através de intertítulos que ajudavam trazer sentido à história:

In 1928, Ukrainian theorist Leonid Skrypnyk complained: “Cinema has to humiliate itself and seek compromise [with literature], Intertitles constitute the first major compromise”. In 1923, Ernst Lubitsch similarly perceived that, “In our titles we borrow from the stage or the novel. Later we will have discovered the motion picture style... I try to exclude titles wherever possible... [and] have every scene speak for itself.”<sup>105</sup>

Enquanto arte da imagem em movimento, o cinema aprendeu a valorizar as suas especificidades, como é o caso da montagem. Mesmo quando se trata do guião, este tende a ser construído num sentido muito mais visual do que literário, e na escrita de cada cena ou diálogo está em mente o produto final no grande ecrã, que tem muito mais relevância do que as palavras impressas no papel.

### 2.3. Questões narratológicas

Nos subtópicos que se seguem, apresentarei uma análise dos aspetos cruciais que definem a narrativa fílmica.

---

<sup>104</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>105</sup> *Idem, ibidem.*



### 2.3.1. Personagens

Em comum o cinema e a literatura têm uma categoria narrativa crucial à sua existência: a personagem. A personagem, que pode ser uma pessoa, um animal, ou um ser fantástico, é por norma “o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa”,<sup>106</sup> isto é, o motivo principal pelo qual a ação avança. Para ilustrar estes aspetos com exemplos da obra de destaque para esta dissertação, no caso de *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis a personagem principal, Brás Cubas, relata a sua vida depois de morto. A personagem é por isso o motor de toda a ação: é ela que guia o leitor através das histórias que narra, e tudo o que é relatado tem a personagem principal no centro das situações de forma mais direta (quando participa de forma ativa na situação), ou de forma mais indireta (por exemplo quando relata a morte de entes próximos mas todo o discurso tem por base a sua perspetiva enquanto narrador autodiegético, como se verá mais adiante).

Existe um conjunto de fatores que ajudam a determinar a personagem, tais como a sua descrição física, a forma de se vestir ou as suas motivações. Quando Brás Cubas vai visitar Dona Eusébia e conhece sua filha Eugénia, tem um breve caso com ela. Beija-a mas não consegue ignorar o facto de ela ser coxa: “O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita?”<sup>107</sup> Ficamos desde cedo a perceber que o facto de a personagem ser coxa condiciona por completo os sentimentos de Brás Cubas em relação a ela. Quando Brás Cubas reencontra Quincas Borba e este lhe rouba um relógio valioso, Brás não o reconhece de imediato uma vez que este se havia tornado um mendigo. Descreve-o da seguinte forma:

Imaginem um homem de trinta e oito a quarenta anos, alto, magro e pálido. As roupas, salvo o feitio, pareciam ter escapado ao cativeiro de Babilônia; o chapéu era contemporâneo do de Gessler. Imaginem agora uma sobrecasaca mais larga do que pediam as carnes, - ou, literalmente, os ossos da pessoa; a cor preta ia cedendo o passo a um amarelo sem brilho; o pêlo desaparecia aos poucos; dos oito primitivos botões restavam três. As calças, de brim pardo, tinham duas fortes joelheiras, enquanto as bainhas eram roldas pelo tácio de um botim sem misericórdia nem graxa. Ao pescoço flutuavam as pontas de uma gravata de duas cores, ambas desmaiadas, apertando um

---

<sup>106</sup> Reis, C., Lopes, A.C.M. *Dicionário de narratologia*. 4 ed. Coimbra: Edições Almedina, 2011, p. 314.

<sup>107</sup> ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Lisboa: Guerra e Paz, 2016, p. 80.

colarinho de oito dias. Creio que trazia também colete, um colete de seda escura, roto a espaços, e desabotoado.<sup>108</sup>

Neste sentido, a roupa das personagens bem como o seu estado (se se encontra suja, rasgada, cuidada) é um aspeto que muito rapidamente leva o leitor a tecer algumas conclusões sobre a situação financeira da personagem, o grupo social em que se insere ou a sua ocupação profissional, entre outros. A caracterização pode dividir-se em direta e indireta. Caracterização direta ocorre quando há uma descrição objetiva expressada pela própria personagem sobre si mesma (autocaracterização), ou por outras personagens ou pelo narrador (heterocaracterização). Em ambos os exemplos acima transcritos estamos perante uma situação de heterocaracterização. Brás Cubas autocaracteriza-se quando, por exemplo, se descreve quando tinha dezassete anos: “Sim, eu era esse garção bonito, airoso, abastado; e facilmente se imagina que mais de uma dama inclinou diante de minha a fronte pensativa, ou levantou para mim os olhos cobiçosos.”<sup>109</sup> As personagens adjuvantes podem colocar em evidência as qualidades da personagem como as morais ou físicas; a referência a histórias já conhecidas pode também ajudar a determinar o destino da personagem; o uso de ações não funcionais tais como: “dizer de um pobre lenhador «que ele ia cortar lenha todos os dias na floresta» apenas serve para o definir como *muito* pobre (e *muito* lenhador).”<sup>110</sup>

Acrescenta-se ainda a caracterização indireta que consiste em o espetador/leitor depreender certos traços da personagem através das suas ações ou discursos. Quando Virgília acaba por recusar a proposta de casamento de Brás Cubas em detrimento do casamento com Lobo Neves, por achar que o segundo tinha melhores hipóteses na construção de uma carreira política de sucesso, Brás afirma: “Virgília comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia, deixando o pavão com o seu espanto, o seu despeito, e três ou quatro beijos que lhe dera.”<sup>111</sup> Indiretamente, e apesar de não serem feitos juízos de valor demasiado diretos, o leitor depreende desta atitude duvidosa de Virgília uma postura materialista perante a vida, e uma preocupação excessiva para com o seu estatuto socioeconómico.

A caracterização também pode ser feita através do espaço (por exemplo uma casa pode muito facilmente definir se a personagem é arrumada ou não, se gosta de ler, a sua

---

<sup>108</sup> *Idem*, p. 110.

<sup>109</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>110</sup> HAMON, Philippe. Para um estatuto semiológico da personagem, in Rossum-Guyon, F.V., Hamon, P., Sallenave, D. *Categorias da Narrativa*. 2 ed. Lisboa: Arcádia, 1977, p. 112.

<sup>111</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 91.

situação financeira, etc.); ou como já foi mencionado anteriormente, através do narrador. Ao falar de personagens, existe ainda um outro aspeto a considerar: o nome. Apesar de existir uma distinção entre identificação e caracterização, uma alcunha (que à partida identifica a personagem) pode também funcionar como um “elemento de caracterização psicológica.”<sup>112</sup> Imediatamente antes de relatar um episódio com os criados, Brás Cubas afirma: “Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de «menino-diabo» (...).”<sup>113</sup>

No capítulo intitulado “People” que consta no livro *Aspects of the novel* de E. M. Forster, o autor faz precisamente a ponte entre a personagem e o ser humano, na medida em que, como o mesmo afirma, por norma as personagens de uma história representam pessoas. Cada ser humano tem dois lados. Um deles é observável e está relacionado com as suas ações e um segundo, mais romântico, relacionado com as suas paixões: “that is to say the dreams, joys, sorrows and self-communings which politeness or shame prevent him from mentioning.”<sup>114</sup> Para E. M. Forster, expressar o lado romântico comum aos seres humanos num romance é a principal função de um autor. A principal diferença entre um ser humano e uma personagem é que na nossa vida quotidiana não nos percebemos uns aos outros e a clareza completa não existe. Conhecemo-nos relativamente, por vezes de forma mais aproximada, outras menos, no entanto esse conhecimento é com base em signos externos. Por sua vez, num romance, a personagem (se o autor assim o desejar), pode ser completamente exposta, não existindo segredos.<sup>115</sup> No caso de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, as considerações que a personagem/narrador tece revelam uma certa transparência, como o próprio afirma: “Talvez espante o leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto.”<sup>116</sup> Apesar da sinceridade de Brás Cubas, ela está sempre condicionada pelas suas experiências, pontos de vista e personalidade, fatores que, apesar de imediatamente poderem pôr em causa a veracidade do que é relatado, acabam precisamente por alimentar a caracterização da personagem e auxiliam o leitor na tarefa de a descobrir melhor. E. M. Forster acrescenta que os principais fatores da vida humana são o nascimento, a comida, o sono, o amor e a morte, e problematiza a questão: “Let us briefly ask ourselves what part they play in our lives, and what in novels.”<sup>117</sup> A propósito

---

<sup>112</sup> Reis, C., Lopes, A.C.M. op. cit., p. 52.

<sup>113</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 39.

<sup>114</sup> FORSTER, E.M. *Aspects of the novel*. New York: RosettaBooks, 1927, p. 35.

<sup>115</sup> *Idem*, p. 36.

<sup>116</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 67.

<sup>117</sup> FORSTER, E.M. op. cit., p. 37.

deste assunto, após anunciar a morte do pai, Brás dedica-lhe um capítulo curtíssimo (capítulo quarenta e cinco)<sup>118</sup>, no qual lista um conjunto de palavras associadas à morte do pai: “Soluços, lágrimas, casa armada, veludo preto nos portais, um homem veio vestir o cadáver, outro que tomou a medida do caixão (...).”<sup>119</sup> Este facto confirma precisamente o que E. M. Forster defende na medida em que a morte e o período de luto que lhe sucedeu levam o leitor a assumir que se tratou de uma fase dolorosa e talvez prolongada, aqui resumida em muito poucas linhas. Esta evidência, no caso desta obra, pode também estar relacionada com o facto de o narrador não querer recordar esses momentos. O próprio conclui o parágrafo com as seguintes palavras: “Isto que parece um simples inventário, eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo.”<sup>120</sup>

O cinema clássico prescreve que ao construir uma personagem é necessário manter a coerência. É preciso perceber de que forma o temperamento e as motivações da personagem a levariam a reagir em determinada situação e é preciso perceber de que modo é que ela evolui. Essa evolução pode prender-se por exemplo com um crescimento associado à idade e maturidade. Germana Pereira ressalta, em “Brás Cubas: discurso e metadiscurso na construção da personagem no romance e nos filmes”:

Para que haja a identificação do leitor/espectador com uma personagem, ela e todo o contexto em torno do qual existe necessitam de ser coerentes. Vale lembrar que imaginação e fantasia são distintas de falsidade. (...) Uma personagem incoerente, fugindo à verosimilhança interna da obra, gera descrença e enfado e compromete a existência do romance ou filme enquanto obra de arte.<sup>121</sup>

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, Brás Cubas apresenta coerência desde o início ao fim da história. Brás Cubas é uma personagem que teve a vida facilitada e que viveu ao abrigo dos pais (em especial do pai), não tendo grandes objetivos pessoais ou profissionais. É, fruto deste contexto familiar, uma personagem bastante protegida. Quando narra as trifulhas e asneiras que fazia em criança, Brás Cubas acrescenta: “(...) meu pai tinha-me grande admiração; e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos.”<sup>122</sup> Mais tarde, na sua adolescência, Brás Cubas apaixonou-se por Marcela, uma

---

<sup>118</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 93.

<sup>119</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>120</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>121</sup> PEREIRA, Germana. *Brás Cubas: discurso e metadiscurso na construção da personagem no romance e nos filmes*, (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008, p. 69.

<sup>122</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 39.

jovem de gosto requintado que de forma mais ou menos subtil exige presentes a Brás Cubas. Neste caso, para lhe satisfazer as vontades, Brás recorre ao apoio dos pais: “Primeiro explorei as larguezas de meu pai; ele dava-me tudo o que eu lhe pedia. (...) Mas a tal extremo chegou o abuso, que ele restringiu um pouco as franquezas, depois mais, depois mais. Então recorri a minha mãe, e induzi-a a desviar alguma coisa, que me dava às escondidas.”<sup>123</sup> Já em idade adulta, e após ter estudado direito em Coimbra contra a sua vontade, dá-se o fracasso profissional de Brás Cubas. Nesta fase da sua vida, em especial após a morte de seus pais, é como se nada mais houvesse que motivasse, ou melhor, *forçasse* o jovem a ter ambições e lutar por elas. Assim, vemos que esta característica central da personagem vai evoluindo e ganhando diferentes formas consoante a idade do protagonista e a fase da vida em que se encontra, mas seria incoerente este traço ser alterado de forma demasiado abrupta e sem justificação.

Em *A flor amarela*, Anabela Mota Ribeiro desenvolve um aprofundado estudo acerca do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, sendo que a maioria das suas considerações incidem sobre a personagem principal, e em especial sobre as suas motivações e razões que as justificam, e que nem sempre são imediatas para o leitor. A autora começa por citar uma das frases que inaugura o livro, que consta no segundo parágrafo do primeiro capítulo: “Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos.”<sup>124</sup> Com esta frase Brás resume a sua vida e Anabela Mota Ribeiro destaca o facto de não ser mencionada a sua profissão, apesar de o segundo capítulo “O emplastro”<sup>125</sup> ser dedicado à ideia que supostamente iria revolucionar a sua vida (não tivesse sido essa mesma ideia a causa da sua morte): “Esta ideia era nada mais nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplastro anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade.”<sup>126</sup> Para Anabela Mota Ribeiro esse medicamento resume o problema da vida de Brás Cubas: a melancolia que é “determinante para a compreensão do carácter” da personagem<sup>127</sup>. Para a autora, a “sede de nomeada” com o objetivo de fugir da “obscuridade” seria a solução que resolveria a melancolia de Brás Cubas. A autora reforça esta ideia: “o drama de Brás Cubas é a certeza

---

<sup>123</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>124</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>125</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>126</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>127</sup> RIBEIRO, Anabela Mota. *A flor amarela*. 1 ed. Lisboa: Quetzal Editores, 2017, p. 28.

de que não há quem o lembre”.<sup>128</sup> Como o próprio afirma “o que me influenciou principalmente foi o gosto de ver impresso nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: *Emplasto Brás Cubas*.”<sup>129</sup>

Depois, a autora percorre o caminho que considera ter levado Brás Cubas a sentir-se dessa forma e aponta as “flores amarelas” da sua vida. Por um lado, Virgília traz ao cimo as suas frustrações: casar, ser pai, ter reconhecimento social de acordo com o código vigente.<sup>130</sup> Virgília apresenta-se simultaneamente como a possibilidade e a negação de todas essas concretizações. Para além de tudo isto existe ainda a ironia evidente na relação adúltera que estabelecem, e que aproxima Brás Cubas de todos os seus objetivos ao mesmo tempo que os sabota. Virgília é a mulher que quase casou com Brás e com a qual quase teve um filho, que resultou num aborto, mas que mesmo em caso contrário jamais poderia ser assumido como sendo seu, publicamente: “tudo em Brás Cubas é recorrente e fora de horas, sucumbe à força do acaso e à ausência do querer”<sup>131</sup>.

Para Anabela Mota Ribeiro, Marcela funciona como uma outra “flor amarela” na vida de Brás uma vez que para a autora esta personagem apresenta-se “como uma alusão ao destroço em que todos caímos mais ou menos e em que Brás cai aparatosamente.”<sup>132</sup>

Finalmente Eugênia, que sugere novamente uma inviabilidade: “representa o caráter dúplice do amor e do desejo: o aparecimento do desejo sexual e a impossibilidade daquela filha bastarda, sobretudo por questões de classe e pelo defeito físico, constituir um projeto futuro.”<sup>133</sup> Já umas páginas à frente, no décimo capítulo (“Impõe-se a vida”), a autora destaca a figura pura de Eugênia, por oposição a Marcela: “Com Eugênia, que lhe entregava a «alma em flor», ou seja, pronta a ser tudo, com a pureza dos primeiros botões, emerge um amor sexual, uma satisfação física e moral.”<sup>134</sup> É ao relatar um beijo entre D. Eusébia e Eugênia que Brás Cubas verbaliza pela primeira vez a vontade de ser pai<sup>135</sup>: “E beijou-a com tão expansiva ternura que me comoveu um pouco; lembrou-me minha mãe, e - direi tudo, - tive umas cócegas de ser pai.”<sup>136</sup>

---

<sup>128</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>129</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 39.

<sup>130</sup> RIBEIRO, Anabela Mota. op. cit., p. 28.

<sup>131</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>132</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>133</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>134</sup> *Idem*, p. 49.

<sup>135</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>136</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 76.

No estudo realizado por Anabela Mota Ribeiro, a autora estabelece a morte da mãe de Brás Cubas como o acontecimento mais marcante da sua vida. Começa por relembrar a forma como a mãe se despede do filho, aquando da sua partida para Coimbra: “«Meu triste filho». Porquê triste? Hipótese de resposta: pelo desamparo em que este ficará após o desaparecimento dela, que ela intuía (ao dizer «nunca mais te verei»).”<sup>137</sup> Depois é comparada a forma como Brás Cubas descreveu a mãe no início do livro: “Minha mãe era uma senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração, assaz crédula, sinceramente piedosa, - caseira, apesar de bonita, e modesta, apesar de abastada; temente às trovoadas e ao mando. O marido era na Terra o seu deus.”<sup>138</sup>; com forma como a descreveu no fim, quando esta estava prestes a sucumbir: “Quê? uma criatura tão dócil, tão meiga, tão santa, que nunca jamais fizera verter uma lágrima de desgosto, mãe carinhosa, esposa imaculada, era força que morresse assim, tratada, mordida pelo dente tenaz de uma doença sem misericórdia?”<sup>139</sup> Brás Cubas não havia sido confrontado com uma morte tão íntima, e por isso tão real. Esse facto faz com que, mais à frente, a autora se questione: “É excessivo dizer que Brás Cubas morreu de amor? (...) A melancolia que o vitima é mais um sintoma do que uma raiz? A raiz, nunca extirpada, é a mãe.”<sup>140</sup> A autora afirma que após este acontecimento Brás Cubas fica “exilado dentro de si”<sup>141</sup>, num estado de “tristeza desesperançada”<sup>142</sup>, completamente desligado da vida.

Outro dos motivos pelos quais Brás Cubas padece de uma forte melancolia pode estar associado às pressões sociais, e em especial à pressão paterna, que coloca em Brás Cubas expetativas que jamais alcançará. Anabela Mota Ribeiro desmembra essa pressão em dois: por um lado a garantia da continuação do nome da família através da procriação, e por outro a sua reputação<sup>143</sup> (que assentaria, para além da formação de uma família, na sua posição): “Uma e outra são reduzidas à ideia de perdurar, ser contado (o homem e os seus feitos).”<sup>144</sup> É de ressaltar ainda que essas imposições exteriores ganham a dimensão que Brás Cubas lhes atribui, e talvez o verdadeiro problema seja que ele mesmo não tem ambições só suas (daí dar tanta importância às que os outros projetam sobre si). A autora destaca ainda a forma como Brás descreve o momento em que aceitou o casamento com

---

<sup>137</sup> RIBEIRO, Anabela Mota. op. cit., p. 52.

<sup>138</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 40.

<sup>139</sup> *Idem*, p. 66.

<sup>140</sup> RIBEIRO, Anabela Mota. op. cit., p. 66.

<sup>141</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>142</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>143</sup> *Idem*, p. 76.

<sup>144</sup> *Idem, ibidem*.

Virgília proposto por seu pai: “Vencera meu pai, dispus-me a aceitar o diploma e o casamento (...). Meu pai deu-me dous fortes abraços. Era o seu próprio sangue que ele, enfim, reconhecia.”<sup>145</sup> O “enfim” enfatiza a importância que o pai atribuiu a tal decisão, como se só depois de consentir com as condições propostas, Brás Cubas fosse seu verdadeiro descendente.

Anabela Mota Ribeiro acrescenta: “Para que vimos ao mundo?, pergunta, de diferentes modos, o narrador destas *Memórias*. Uma das respostas possíveis, (...) passa pela paternidade. Um filho funcionaria como um objeto onde ancorar a libido, o querer, onde exprimir a vontade de viver, e permitiria a noção de prolongamento, de vida canalizada, o nome continuado, e eventualmente lustrado, como pretendia o pai de Brás Cubas.”<sup>146</sup> A autora associa assim grande parte das ações de Brás Cubas à necessidade de reconhecimento e de vontade de ver o seu nome perpetuado: desde a escrita do próprio livro, passando pela criação do tal medicamento (que nunca se concretizou), e ainda refletindo sobre a sua relação com Virgília que poderia ser (consciente ou inconscientemente) uma estratégia para deixar um rasto através da paternidade.

### 2.3.2. Espaço

O espaço é uma das mais relevantes categorias da narrativa. Por um lado é o pano de fundo que favorece a movimentação e a ação das personagens, e por outro pode multiplicar-se em diversas vertentes: podemos falar de espaço social e de espaço psicológico<sup>147</sup>, num sentido mais lato.

Ao falar de espaço no seu sentido mais palpável e objetivo, podemos incluir espaços mais vastos como uma paisagem ou uma cidade ou, por outro lado, espaços mais restritos como uma casa: “naturalmente que à medida que o espaço se vai particularizando cresce o investimento descritivo que é consagrado e enriquecem-se os significados decorrentes.”<sup>148</sup>

No livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* o espaço não se encontra detalhadamente descrito, o que pode remeter para o facto de, uma vez que o narrador conta a sua vida depois de morto, existirem momentos e pessoas que sobressaíram mais

---

<sup>145</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 75.

<sup>146</sup> RIBEIRO, Anabela Mota. op. cit., p. 108.

<sup>147</sup> Reis, C., Lopes, A.C.M. op. cit., p. 135.

<sup>148</sup> *Idem*, p. 136.



na sua memória do que propriamente os sítios em si. Pode interpretar-se uma espécie de seleção daquilo que realmente o marcou. De qualquer das formas, o trajeto do narrador passou especialmente por três locais: Rio de Janeiro, onde nasceu e viveu, Coimbra onde estudou, e Gamboa, o local onde se encontra anos mais tarde com Virgília, de quem é amante.

Relativamente à casa onde Brás Cubas cresceu, no Rio de Janeiro, esta pode ser pensada sob um ponto de vista que remeta para a centralidade que Brás Cubas tinha nela. Quando reflete sobre o seu nascimento, Brás não tarda a afirmar: “(...) fui desde logo o herói da nossa casa.”<sup>149</sup> Ainda que uma personagem não tenha o protagonismo dentro das paredes familiares de uma casa equivalente ao de Brás Cubas, a casa apresenta-se sempre como algo central na sua construção. Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard afirma:

Nosso objetivo está claro agora: é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano.<sup>150</sup>

Assim, a casa representa o ninho no qual o ser humano se “integra”, quer no espaço, quer em si mesmo. A nossa forma de ver o espaço casa é ainda influenciada pelo nosso passado e pelas recordações que lhe estão associadas, pelo momento presente e pela opinião que se tem sobre ela na atualidade, ou por projeções futuras. No caso de Brás Cubas, uma vez que se trata de um relato acerca do passado e a personagem não se encontra mais no espaço físico que descreve, a principal interferência no modo como ele vê o espaço é o seu passado. Como já foi referido, Brás Cubas não tece muitas palavras acerca da sua casa em si (do ponto de visto arquitetónico ou decorativo, por exemplo), no entanto são múltiplas as recordações que tiveram esse espaço como pano de fundo. A casa apresenta-se assim, indo ao encontro das palavras de Gaston Bachelard, como um ninho onde estão armazenadas inúmeras lembranças. É dentro das paredes da casa que essas recordações vivem como que encaixotadas, e essa mesma compactação contribui para amenizar a dispersão de Brás Cubas. Ao regressar ao Rio de Janeiro, depois de uma

---

<sup>149</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 37.

<sup>150</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/11/bachelard-a-poc3a9tica-do-espaco.pdf>, p. 20.

temporada em Coimbra, Brás Cubas afirma: “Vim; e não nego que, ao avistar a cidade natal, tive uma sensação nova. Não era efeito da minha pátria política, era-o do lugar da infância, a rua, a torre, o chafariz da esquina, a mulher de mantilha, o preto do ganho, as coisas e cenas da meninice, buriladas na memória.”<sup>151</sup>

O livro inicia-se com o relato dos últimos momentos da vida de Brás Cubas, que morre na sua própria casa. Nele está incluído o episódio em que Virgília o foi visitar uma última vez: “Não tinha a carícia lacrimosa de outro tempo; mas a voz era amiga e doce. Sentou-se. Eu estava só, em casa, com um simples enfermeiro; podíamos falar um ao outro, sem perigo.”<sup>152</sup> O facto de o relato dos últimos dias da sua vida anteceder o relato do seu nascimento traz à casa uma ideia de ciclicidade: ela apresenta-se simultaneamente como o seu berço e a sua sepultura. A propósito, é também na mesma casa que a mãe de Brás morre, facto que como vimos é absolutamente vital para a sua construção como pessoa segundo Anabela Mota Ribeiro. Acerca desse acontecimento trágico, Brás relata: “Ajoelhado, ao pé da cama, com as mãos dela entre as minhas, fiquei mudo e quieto, sem ousar falar, porque cada palavra seria um soluço, e nós temíamos avisá-la do fim. Vão temor! Ela sabia que estava prestes a acabar; disse-mo; verificamo-lo na seguinte manhã.”<sup>153</sup> É também na mesma casa que a família enfrenta um período de luto por causa da morte do pai de Brás Cubas: “Soluços, lágrimas, casa armada, veludo preto nos portais, um homem que veio vestir o cadáver, outro que tomou a medida do caixão, caixão, essa, tocheiros, convites, convidados que entravam.”<sup>154</sup> A casa carrega deste modo o peso, não só de um conjunto de recordações cândidas como também de outras memórias mais amargas.

As vivências de Brás Cubas em Coimbra, para onde vai estudar Direito, são resumidas em poucas linhas. Relativamente ao curso, Brás Cubas admite não ter tirado dele grande proveito académico. Afirma ter estudado as matérias “muito mediocrementemente”<sup>155</sup> e refere-se ao fim do curso como o “dia em que a Universidade me atestou, em pergaminho, uma ciência que eu estava longe de trazer arraigada no cérebro.”<sup>156</sup> A universidade (e, consequentemente, Coimbra), afirma-se como um espaço sobretudo social: “Tinha eu conquistado em Coimbra uma grande nomeada de folião; era

---

<sup>151</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 65.

<sup>152</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>153</sup> *Idem*, p. 66.

<sup>154</sup> *Idem*, p. 93.

<sup>155</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>156</sup> *Idem*, p. 62.

um acadêmico estroina, superficial, tumultuário e petulante (...).<sup>157</sup> Após a sua passagem por Portugal, Brás visita “outros lugares da Europa, da velha Europa”<sup>158</sup>, mas não se alonga no relato das suas aventuras argumentando: “Teria de escrever um diário de viagens e não umas memórias (...).”<sup>159</sup> O seu percurso pela Europa finda aquando da notícia que anuncia a doença de sua mãe: “Vem «dizia ele na última carta»; «se não vieres depressa, acharás tua mãe morta!»”<sup>160</sup>

Quando os rumores do romance entre Brás e Virgília começam a ressoar cada vez mais alto, o par decide encontrar-se numa casa em Gamboa. Essa ideia é sugerida por Brás Cubas, que a anuncia ao leitor da seguinte forma: “Empunhara o binóculo da imaginação; lobrigava, ao longe, uma casa nossa, uma vida nossa, um mundo nosso, em que não havia Lobo Neves, nem casamento, nem moral, nem nenhum outro liame, que nos tolhesse a expansão da vontade.”<sup>161</sup> A casa em Gamboa surge assim como uma espécie de projeção dos sonhos de Brás. Esse local abafaria a realidade do casamento de Virgília, porque de facto os distanciava de Lobo Neves, seu marido, e permitia que mais facilmente se esquecessem da imoralidade da situação. Virgília começa por se mostrar apreensiva em relação à ideia: “Não escaparíamos talvez; ele iria ter comigo e matava-me do mesmo modo.”<sup>162</sup> Brás insiste e acaba por convencê-la.

Só após um outro incidente se tomam medidas mais práticas na procura dessa tal casa. Virgília deixa o seguinte bilhete a Brás: “Meu B... Desconfiam de nós; tudo está perdido; esqueça-me para sempre. Não nos veremos mais. Adeus; esqueça-se da infeliz V.. a.”<sup>163</sup> É no seguimento desta nota que Brás encontra uma casa, em Gamboa, e descreve-a da seguinte forma: “Um brinco! Nova, caiada de fresco, com quatro janelas na frente e duas de cada lado – todas com venezianas cor de tijolo -, trepadeira nos cantos, jardim na frente; mistério e solidão. Um brinco!”<sup>164</sup> Mais uma vez Brás refere-se ao episódio da casa de Gamboa como a consumação do desejo de uma vida (falsamente) matrimonial com o qual ele sonhava. A casa é a projeção dos seus sonhos: “A casa resgatava-me tudo; o mundo vulgar terminaria à porta - dali para dentro era o infinito, um mundo eterno, superior, excepcional, nosso, somente nosso, sem leis, sem instituições,

---

<sup>157</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>158</sup> *Idem*, p. 64.

<sup>159</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>160</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>161</sup> *Idem*, p. 115.

<sup>162</sup> *Idem*, p. 116.

<sup>163</sup> *Idem*, p. 122.

<sup>164</sup> *Idem*, p. 123.

sem baronesas, sem olheiros, sem escutas, - um só mundo, um só casal, uma só vida, uma só vontade, uma só afeição (...).”<sup>165</sup> Ao falar desta ideia de casa de sonho, projetada no futuro, Gaston Bachelard afirma:

Às vezes, a casa do futuro poderá ser mais sólida, mais clara, mais vasta que todas as casas do passado. No oposto da casa natal trabalha a imagem da *casa sonhada*. Já tarde na vida, com uma coragem invencível, dizemos ainda: O que não se fez, será feito. Construiremos a casa. Essa casa sonhada pode ser um simples sonho de proprietário, um concentrado de tudo o que é julgado cômodo, confortável, são, sólido, além de desejável pelos outros.<sup>166</sup>

O espaço social de Brás Cubas, no livro, é resumido por exemplo neste excerto: “O que importa é a expressão geral do meio doméstico, e essa aí fica indicada – vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho, e o mais. Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor.”<sup>167</sup> Brás Cubas descreve a família e, de um modo geral, o grupo social onde se insere, como um caracterizado pela ostentação, preocupação excessiva com a opinião alheia e as aparências, e de um modo geral desapegado das coisas simples da vida.

O espaço em literatura é ainda influenciado pelo narrador, especialmente se se tratar de um narrador autodiegético, porque nesse caso a descrição do espaço encontra-se condicionada pela sua perspectiva. No caso em cima citado, a opinião de Brás Cubas molda por completo a interpretação que o leitor tem do seu grupo social e da sua família. Importa por isto ressaltar, fazendo uso da observação de Germana Pereira:

Embora esteja contanto o vivido, o defunto-autor, aparentemente, não conhece mais do que o visto ou ouvido, com o agravante de que o relato faz parte de sua memória e, por isso, o leitor deve desconfiar da fidelidade desta narrativa, pois as lembranças de Brás Cubas podem estar permeadas de interrogações, espaços turvos e brancos, preenchidos pela imaginação.<sup>168</sup>

### 2.3.3. Tempo

Ao falar em tempo precisamos de ter em atenção os seus vários níveis. Existe o tempo da leitura e o tempo fílmico, que são diferentes do tempo que corre na história.

---

<sup>165</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>166</sup> BACHELARD, Gaston. op. cit., p. 236.

<sup>167</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 41.

<sup>168</sup> PEREIRA, Germana. op. cit., pp. 43-44.

Num romance que demore vários dias a ler podemos ter um período temporal que percorre várias décadas, e no cinema o tempo é ainda mais comprimido, por causa da duração tradicional de um filme. Por exemplo, no caso de *Brás Cubas* de Júlio Bressane, filme que analisarei mais adiante, em apenas uma hora e meia observamos todo o percurso de vida de várias décadas da personagem principal.

Existe ainda o tempo da narração, e ao falar dele é necessário, em primeira instância, ter em consideração a distância entre o presente da narração e o ato narrado. Assim, no caso de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quanto mais nova a personagem é no seu relato, maior é a sua distância em relação ao tempo presente da narração, porque no caso o relato é feito depois da morte do narrador que é ao mesmo tempo a personagem principal. À medida que a vida da personagem se aproxima da hora da sua morte, mais lúcidas devem ser as memórias por se tratar de acontecimentos mais recentes.

No que diz respeito ao tempo em cinema, Béla Balazs articulou a questão da seguinte forma:

The scenes of a film, just like the scenes of a stage play are enacted before our eyes, that is, in real time. The photographed picture of a scene cannot last either a longer or a shorter time when projected on to the screen, than the scene itself had lasted. On the stage as much time as the author pleases may elapse between the acts, while the curtain is down. There are plays in which a century elapses between two acts. But film scenes are not separated from each other by curtains or intervals. Nevertheless the lapse of time must be conveyed, a time-perspective given. How is this done? If the film wants to make us feel that time has elapsed between two scenes, it interpolates between these two scenes another scene enacted in some other place. When we return to the former place, time has elapsed. But how much time has elapsed can never be ascertained from the scene itself, unless one of the characters tells us. (...) In an epic, a drama, or a film, time is just as much a theme for a work of art as is action, characterization, or psychological analysis. The reason for this is that time belongs to all of them as an organic component. There can be no story the course, significance and effect of which did not depend on the amount of time it takes up. If an event occurs twice - once slowly and once quickly, then it is no longer the same event.<sup>169</sup>

Para Balazs a manipulação do tempo em cinema é única e começa por justificar essa peculiaridade comparando-o ao teatro. Em teatro, quando se pretende fazer um salto temporal pode por exemplo usar-se uma cortina ou um intervalo, e o público é objetivamente informado desse salto. Em cinema tais instrumentos não existem, mas tempo é de tal forma vital e orgânico que todo esse tipo de manipulação temporal é encarado com naturalidade, como se já estivesse enraizado na sétima arte. Assim, para

---

<sup>169</sup> BALAZS, Béla. op. cit., p. 121.

sugerir um avanço no tempo, como exemplifica Balazs, posso interromper a cena a) com uma cena b) que, ao regressar a a) depois desta, fica subentendido que passou algum tempo desde o primeiro momento a). O tempo é, por isso, uma matéria de trabalho tão relevante como a própria ação em si ou a análise psicológica das personagens. Nenhuma ação no filme pode ocorrer fora do seu tempo, e esta condição faz com que o tempo em cinema seja um fator que influencia todas as cenas.

Tarkovsky, influente cineasta russo, também teorizou acerca do tempo em cinema, e dedicou todo um livro ao tema: *Esculpir o tempo*. Como sintetiza Jacques Aumont em *As teorias dos cineastas*, Tarkovsky analisa o tempo de diversas perspectivas. De um ponto de vista empírico, o cineasta defende:

Não seria como se, ao comprar a entrada para entrar em uma sala de cinema, o espectador tentasse preencher as lacunas da sua própria existência e recuperar o tempo perdido? O tempo perdido não significa o passado, e o seu vestígio na memória (Tarkovsky leu Proust); o tempo reencontrado pelo espectador é, portanto, ao mesmo tempo, esse tempo passado em via de esquecimento e o tempo “negligenciado”, aquele que não parece essencial quando passa, mas se revela ulteriormente importante. “Reencontrar” o tempo quando da sessão de cinema é estabelecer uma relação ao mesmo tempo com a memória e com a experiência do tempo: com o tempo passado e com o tempo que passa.<sup>170</sup>

A esta perspectiva é associada uma conotação pessoal ao tempo em cinema, no sentido de recuperar as vivências passadas, através da estrutura de identificação do espectador com o que passa no ecrã: um tempo irrecuperável. Dá-se especial importância ao tempo na vida do comum espectador que flui sem que este se aperceba da importância que anos mais tarde tem para ele.

Depois, o tempo impresso:

O tempo impresso: O tempo é a natureza do plano – se o espectador tem relação com o tempo, o cinema é uma máquina de imprimir o tempo na forma de acontecimentos. É sua superioridade sobre todas as outras artes; assim, com efeito, tem relação diretamente com o tempo verdadeiro, com o tempo da vida – ao que as outras artes só têm acesso indiretamente.<sup>171</sup>

O tempo impresso consiste em o cinema ser uma das artes mais capazes de respeitar a durabilidade das ações, porque ele lida com o tempo real. Apesar de a montagem poder alterar a duração dos acontecimentos e manipulá-los, se um realizador

---

<sup>170</sup> AUMONT, Jacques. op. cit., pp. 32-33.

<sup>171</sup> *Idem*, p. 34.

assim o quiser, pode-se por exemplo observar sem intervalo a personagem a) a cozinhar o jantar. Sem cortes, temos acesso ao verdadeiro tempo da ação e, por isso, o cinema consegue aproximar-se de forma objetiva a algo tão abstrato como o tempo.

Finalmente, o tempo esculpido, nas palavras de Tarkovsky:

A imagem cinematográfica, então, consiste basicamente na observação dos eventos da vida dentro do tempo, organizados em conformidade com o padrão da própria vida e sem descurar das suas leis temporais. As observações são seletivas: só deixamos que permaneça no filme aquilo que se justifica como essencial à imagem. Não que a imagem cinematográfica possa ser dividida e segmentada contra a sua natureza temporal; o tempo presente não pode ser dela removido. A imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas.<sup>172</sup>

Vejo, então, que minha tarefa profissional é criar meu fluxo de tempo pessoal, e transmitir na tomada a percepção que tenho do seu movimento — do movimento arrastado e sonolento ao rápido e tempestuoso —, que cada pessoa sentirá a seu modo. Juntar, fazer a montagem é algo que perturba a passagem do tempo, interrompe-a e, simultaneamente, dá-lhe algo de novo. A distorção do tempo pode ser uma maneira de lhe dar expressão rítmica.

Esculpir o tempo!<sup>173</sup>

Para Tarkovsky, o tempo dos eventos da vida deve ser respeitado, enquanto componente mais relevante da arte cinematográfica. A função de um cineasta é por isso captá-lo e organizá-lo, tendo sempre em mente o tempo real dos acontecimentos. Deste modo: “(...) o cineasta é esse artista que sabe contraditoriamente se abster de intervir no acontecimento filmado e em sua temporalidade e dar forma ao tempo fílmico.”<sup>174</sup>

Jean Epstein é outro pensador que refletiu grandemente acerca do tempo em cinema. Em *As Teorias dos cineastas* apresenta-se a seguinte síntese do estudo de Epstein presente em *Écrits sur le cinéma*:

O cinema é, em primeiro lugar, mecanicamente, ou melhor, “maquinalmente”, um instrumento para *produzir* tempo. Tem seus próprios procedimentos temporais, distintos dos procedimentos habituais; a câmera lenta e o efeito de aceleração são os modos mais visíveis, mais patentes, de “modelagem” do tempo.<sup>175</sup>

Relativamente a esta constatação é evocada a ideia de o tempo em cinema ser um dos fatores mais maleáveis através da montagem, não esquecendo que: “Qualquer

---

<sup>172</sup> TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*. Martins Fontes: São Paulo, 1998, pp. 77-78.

<sup>173</sup> *Idem*, p. 144.

<sup>174</sup> AUMONT, Jacques. op. cit., p. 35.

<sup>175</sup> *Idem*, p. 38.

intervenção da montagem se faz em relação a um fluxo duplamente medido pela duração: a do olhar, e da história.”<sup>176</sup> Esta libertação abre espaço para a experimentação: “só graças a uma tal flexibilidade é que o cinema pode aspirar a igualar a liberdade do romance”<sup>177</sup>. Epstein acrescenta ainda que:

Em primeiro lugar, o cinematógrafo mostrou-nos no contínuo uma transformação subjetiva de uma descontinuidade mais verdadeira; em seguida, esse mesmo cinematógrafo mostrou-nos no descontínuo uma interpretação arbitrária de uma continuidade primordial. Adivinha-se, então, que esse contínuo e esse descontínuo cinematográficos são realmente tão inexistentes, tanto um quanto o outro, ou, o que quer dizer essencialmente a mesma coisa, que o contínuo e o descontínuo fazem alternadamente as vezes de objeto e de conceito, sendo sua realidade apenas uma função na qual podem substituir uma o outro.<sup>178</sup>

Nesta observação está evidente o caráter revolucionário do cinema em termos de manipulação temporal, uma vez que ao longo da sua história em determinada instância destruiu regras por si criadas. Este pensamento abre espaço para um mar inesgotável de possibilidades, uma vez que o contínuo e o descontínuo são ilusórios.

Por fim, vou sintetizar o tempo do ponto de vista de Deleuze, e começo por citá-lo:

Mas a montagem mudou de sentido, ganhou nova função: em vez de ter por objeto as imagens-movimento, das quais ela retira uma imagem indireta do tempo, tem por objetivo a imagem-tempo, extrai desta as relações de tempo, das quais o movimento aberrante agora apenas depende. Conforme uma expressão de “Lapoujade”, a montagem tornou-se “mostragem”.

(...)

Ora a montagem entra na profundidade da imagem, ora se achata: ela não se pergunta mais como as imagens se encadeiam, mas “o que a imagem *mostra*?” esta identidade da montagem com a própria imagem só pode aparecer sob as condições da imagem-tempo direta. Num texto de grande importância, Tarkovsky diz que o essencial é a maneira como o tempo flui no plano, sua tensão ou sua rarefação, “a pressão do tempo no plano”.<sup>179</sup>

Deleuze defende, à semelhança de Tarkovsky, a montagem não tanto como algo que interfere na temporalidade das ações mas antes como um instrumento que deve *mostrar* as ações no seu decorrer. A *imagem-tempo* consiste precisamente nesse ideal de imagem cujo fator mais vital e decisivo é o seu tempo, porque o tempo da imagem é o que lhe permite existir: “A imagem não tem de ser constituída, pois existe em si mesma. Não é uma representação do espírito, é matéria-luz em movimento.”<sup>180</sup>

---

<sup>176</sup> AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. 3 ed. Lisboa: Texto & Grafia, setembro 2016, p. 96.

<sup>177</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>178</sup> AUMONT, Jacques. op. cit., p. 40.

<sup>179</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 - a imagem-tempo*. 1ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 56.

<sup>180</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro, 2014, p. 179.



Relativamente ao tempo em *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, importa ter em consideração duas perspetivas diferentes: o tempo psicológico de Brás Cubas enquanto narrador que se encontra algures num tempo/espço pós-vida e que narra as suas próprias memórias, e o tempo cronológico daquilo que é relatado por Brás Cubas. Em relação a este último tempo, apesar de os acontecimentos se seguirem no geral por uma ordem lógica: infância de Brás Cubas, adolescência, ida para Coimbra, fracasso da vida adulta no Brasil e morte, a ordem cronológica nem sempre é respeitada. Aliás, livro começa com o relato da sua morte:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria mais galante e mais novo.<sup>181</sup>

Para além disto, José Guilherme Merquior em “Género e estilo das «Memórias póstumas de Brás Cubas»” associa a passagem do tempo na obra à morte: “ Sua história evolui num palco onde reina a decomposição dos seres e das experiências: a beleza de Marcela, o seu amor por Virgília, a sua ternura pela própria irmã, tudo se esvai, tudo apodrece. Não é à toa que o narrador avisa que o livro «cheira a sepulcro».”<sup>182</sup> Assim, ressaltando o carácter destrutivo do tempo, José Guilherme Merquior identifica-o como “um agente de dissolução e estrago; a vida é um contínuo apodrecer. Das duas faces do tempo – senescência e germinação, envelhecimento e maturação – o pessimismo de Machado privilegiou a primeira.”<sup>183</sup>

#### 2.3.4. Narrador

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o narrador é autodiegético. De acordo com o envolvimento do narrador na história e de acordo com o tipo de informações que este tem ao alcance, ele tem o poder de influenciar por completo as opiniões do leitor acerca das personagens e acontecimentos da obra. A distância a que o narrador se posiciona da história, também ela uma distância temporal, pode interferir nas suas

---

<sup>181</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 21.

<sup>182</sup> MERQUIOR, José Guilherme. Género e estilo das «Memórias Póstumas de Brás Cubas» in: *Revista Colóquio/Letras*. Nº 8. Jul. 1972, p. 15.

<sup>183</sup> *Idem*, pp. 16-17.

perspetivas éticas, ideológicas, afetivas, etc., e deste modo o que ele recorda da história passada pode ter interferência das suas visões presentes.

Genette debruça-se sobre os conceitos de “distância” e “perspetiva” enquanto duas modalidades essenciais da “regulação da informação narrativa.”<sup>184</sup> Neste sentido:

(...) a informação narrativa tem os seus graus; a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos directa, e assim parecer (...) manter-se a maior ou menor distância daquilo que conta; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adoptará ou fingirá adoptar aquilo a que correntemente se chama a «visão» ou o «ponto de vista», parecendo então tomar em relação à história (para continuar a metáfora espacial) esta ou aquele *perspectiva*.<sup>185</sup>

Gerald Prince categoriza alguns traços comuns à figura do narrador de um modo geral: um narrador pode ser mais ou menos intrusivo - “there is nothing which indicates that the evaluation and logical connection are the result of the narrator’s interpretation, (...) or the mere product of his subjectivity rather than well-established facts in the world of the narrator.”<sup>186</sup> Ou seja, um espetador/leitor pode correr o risco de não saber se os factos que o narrador enuncia são mais baseados na sua opinião pessoal/subjetividade acerca do assunto ou se se trata de constatações imutáveis. Para além disto, o narrador pode ser mais ou menos auto-consciente do que está a relatar. Por causa destes dois pontos, assume-se que o narrador também pode ser mais ou menos fiável, e esse crédito ou descrédito atribuído ao que ele relata pode estar relacionado com a questão da distância do narrador relativamente ao que se passou. Esta distância pode ser uma distância temporal, física, intelectual (o narrador pode ser mais inteligente do que a personagem principal ou vice-versa), moral, emocional, etc.<sup>187</sup> Estes elementos ajudam não só a caracterizar o narrador como também afetam a interpretação do leitor/espetador das situações apresentadas.

Em relação a Brás Cubas, como já foi referido, o narrador relata na primeira pessoa a sua história de vida, depois de morto. A sua distância em relação aos acontecimentos é tanto maior quanto mais a personagem recua em idade na história

---

<sup>184</sup> GENETTE, Gérard. op. cit., p. 160.

<sup>185</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>186</sup> PRINCE, Gerald. *Narratology - the form and functioning of narrative*. Berlim: Walter de Gruyter & Co, 1982, p. 12.

<sup>187</sup> *Idem*, p. 13.

narrada. Apesar disso, como é uma personagem cujos hábitos e afirmada infantilidade se mantêm coesos ao longo de todo o livro (num capítulo anterior exemplifiquei o facto de ser uma personagem protegida desde criança até à idade adulta), o leitor não sente uma forte distância, entre Brás Cubas criança e adulto, em termos de ideais ou personalidade. Para além disto, o narrador estabelece uma relação direta com o leitor, através de um conjunto de notadas metalepses que analisarei mais tarde na dissertação: quer seja para o guiar na leitura - “Se o leitor não é dado à contemplação destes fenómenos mentais, pode saltar o capítulo.”<sup>188</sup> -; para se justificar - “Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto”<sup>189</sup> -; para interagir com sentido de humor e ironia “(...)porque o maior defeito deste livro és tu, leitor.”<sup>190</sup> -; ou para tomar “em voz alta” decisões momentâneas acerca da sua própria função de defunto escritor - “Não; decididamente suprimo este capítulo”<sup>191</sup>.

Em *Autobiografias*, Abel Barros Baptista chama especial atenção para algumas passagens do livro e problematiza a forma como o narrador escolhe relatar os acontecimentos, com especial destaque para o modo como o narrador interage com o leitor, por exemplo expondo as suas dúvidas acerca de determinados capítulos. O capítulo “O bibliômano”<sup>192</sup> inicia-se da seguinte forma: “Talvez suprima o capítulo anterior; entre outros motivos, há aí, nas últimas linhas, uma frase muito parecida com despropósito, e eu não quero dar pasto à crítica do futuro.”<sup>193</sup> Abel Barros Baptista considera três hipóteses para o propósito deste capítulo: por um lado pode tratar-se de “um momento provisório da composição do livro, ou um momento provisório que se tornou definitivo, ou ainda a simulação de momento provisório.”<sup>194</sup> O autor levanta também duas perguntas em relação ao mesmo capítulo. Em primeiro lugar “donde vem a certeza de que o bibliômano não encontra o despropósito?”<sup>195</sup> e em segundo “o que leva o bibliômano a procurar o despropósito?”<sup>196</sup> O capítulo de Brás Cubas prossegue “Lá continua o homem inclinado sobre a página, com uma lente no olho direito, todo entregue à nobre e áspera

---

<sup>188</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 29.

<sup>189</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>190</sup> *Idem*, p. 127.

<sup>191</sup> *Idem*, p. 159.

<sup>192</sup> *Idem*, p. 127.

<sup>193</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>194</sup> BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção e na ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio de Água, 1998, p. 82.

<sup>195</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>196</sup> *Idem*, *ibidem*.

função de decifrar o despropósito”<sup>197</sup> Esta frase vem precisamente enfatizar a necessidade de bisbilhotar a obra a fundo para lhe encontrar despropósitos, já posta em evidência no parágrafo anterior no qual Brás Cubas enumera as seguintes etapas do trabalho do bibliómano: “lê, relê, treslê, desengonça as palavras, saca uma sílaba, depois outra, mais outra e as restantes, examina-as por dentro e por fora, por todos os lados, contra a luz espaneja-as, esfrega-as no joelho, lava-as, e nada; não acha o despropósito.”<sup>198</sup> Em relação a este assunto, Abel Barros Baptista aponta o seguinte: “Qualquer leitor minimamente familiarizado com *Memórias póstumas de Brás Cubas* reconhecerá o embaraço: é fácil apontar despropósitos em número suficiente para fazer do livro de Brás Cubas um despropósito de despropósitos (ou é, pelo menos, tão fácil de argumentar que nenhum deles é um verdadeiro despropósito).”<sup>199</sup> Abel Barros Baptista atribui a esta dificuldade em encontrar o despropósito o facto de ele ser procurado de antemão, defendendo que o despropósito é algo que não se procura mas encontra-se “antes de o procurar.”<sup>200</sup> Abel Barros Baptista conclui depois que o método usado para “não dar pasto à crítica do futuro”<sup>201</sup> consiste não na eliminação do capítulo anterior mas antes pelo anúncio da hipótese de o excluir, abrindo espaço para o leitor tentar encontrar esse tal despropósito que o próprio bibliómano não encontrou.<sup>202</sup>

Um processo semelhante ocorre precisamente no capítulo noventa e oito que se intitula “Suprimido”<sup>203</sup>, cujo último parágrafo se inicia da seguinte forma: “Estou com vontade de suprimir este capítulo. O declive é perigoso. Mas enfim eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato. (...) Não; decididamente suprimo este capítulo.”<sup>204</sup> Abel Barros Baptista conclui deste modo que “a supressão de capítulos não chega a construir possibilidade”<sup>205</sup> mas funciona antes como uma estratégia para destacar o capítulo: ao anunciar a hipótese de o suprimir, o leitor automaticamente atenta mais a fundo naquilo que o narrador diz querer eliminar.<sup>206</sup>

Estes alertas por parte de Brás Cubas são uma espécie de anunciação de errata ao mesmo temo que funcionam como a sua antítese. Abel Barros Baptista define a utilidade

---

<sup>197</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 128.

<sup>198</sup> *Idem*, p. 127.

<sup>199</sup> BAPTISTA, Abel Barros. op. cit., p. 82.

<sup>200</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>201</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 127.

<sup>202</sup> BAPTISTA, Abel Barros. op. cit., p. 84.

<sup>203</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 158.

<sup>204</sup> *Idem*, p. 159.

<sup>205</sup> BAPTISTA, Abel Barros. op. cit., p. 101.

<sup>206</sup> *Idem, ibidem*.

de uma errata nos seguintes termos: “aponta o erro, localiza-o com segurança, na impossibilidade técnica de o suprimir.”<sup>207</sup> Neste sentido, uma errata à partida surge como solução para um erro incapaz de ser corrigido, num livro já publicado. Passa-se que Brás Cubas verbaliza os seus supostos erros à medida que os escreve, o que mostra que, ainda estando em processo de escrita, o narrador e defunto autor teria oportunidade para os corrigir (do mesmo modo que teve oportunidade de os enumerar nos capítulos). Trata-se por isso de uma contradição. Um erro consciente, que Brás Cubas aponta como tal, mas que na verdade não quer eliminar, apenas indicando a possibilidade de o vir a fazer (o que na verdade acaba por o evidenciar ainda mais). “A *errata pensante* é justamente a metáfora machadiana para esta tensão entre o provisório e o definitivo sem verdadeira solução: uma errância sem destino, o que não quer dizer uma errância interminável.”<sup>208</sup> Abel Barros Baptista evoca depois o capítulo vinte e sete de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Deixa lá dizer o Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.”<sup>209</sup> Abel Barros Baptista acrescenta ainda que depois da morte, a errância humana sobrevive na impossibilidade de ser retificada: “os vermes parasitam o livro sem produzir uma nova errata.”<sup>210</sup>

Abel Barros Baptista destaca o último parágrafo do capítulo número vinte e dois “Volta ao Rio”: “Mas não; não alonguemos este capítulo. Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público *in-folio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo.”<sup>211</sup> Destaca também os dois capítulos seguintes: o vinte e três – “Triste, mas curto”<sup>212</sup>; e o vinte e quatro – “Curto mas alegre”<sup>213</sup>-, sendo que todos eles remetem para dimensão física de si mesmos. Abel Barros Baptista bifurca esta questão em duas vertentes. Por um lado destaca “o aspecto da composição”<sup>214</sup>:

---

<sup>207</sup> *Idem*, p. 104.

<sup>208</sup> *Idem*, p. 105.

<sup>209</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 73.

<sup>210</sup> BAPTISTA, Abel Barros. op. cit., p. 105.

<sup>211</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 65.

<sup>212</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>213</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>214</sup> BAPTISTA, Abel Barros. op. cit., p. 124.

A insistência da dimensão do capítulo assinala-lhe os limites, realça o gesto de começar e acabar capítulos, destaca e recorta, antes do mais, o próprio capítulo enquanto capítulo *avulso*, capítulo que interrompe, separa, delimita, dissocia, que se retira do todo e assim suspende a sua relação com o conjunto do livro, o que quer dizer que o capítulo, quando se mostra como unidade autónoma, se afirma dependente do livro no seu todo, mas afirma a sua autonomia relativamente ao livro quando se mostra como elemento de uma série.<sup>215</sup>

Neste sentido, a ênfase dada ao tamanho dos capítulos sugere uma certa fragmentação: aquele capítulo, recortado, serve como uma “unidade autónoma”, ao mesmo tempo que faz parte de uma série de capítulos que têm um mesmo eixo em comum: a insistência na dimensão deles mesmos.

O segundo aspeto para o qual remete esta questão da dimensão do livro é “tipográfico”<sup>216</sup>. O capítulo curto está associado a um conjunto de traços tipográficos: “pequeno formato do livro, pouco texto, tipo elegante, margem larga, ilustrações intratextuais”<sup>217</sup>. Estes traços evidenciam uma espécie de “modelo” ao qual o autor se deve cingir.

Abel Barros Baptista reflete depois sobre o capítulo cento e dois (“De Repouso”)<sup>218</sup>: “Mas este mesmo homem, que se alegrou com a partida do outro, praticou daí a tempos... Não, não hei de contá-lo nesta página; fique esse capítulo para repouso do meu vexame. Uma ação grosseira, baixa, sem explicação possível... Repito, não contarei o caso nesta página.”<sup>219</sup> Abel Barros Baptista enumera algumas hipóteses de interpretação para este capítulo, que transcrevi na íntegra. Por um lado, trata-se de um capítulo que para além de preparar o leitor para o relato que se aproxima, acaba por valorizar o episódio que será contado nas páginas seguintes<sup>220</sup>, ou seja, o mistério associado à situação que Brás Cubas quer contar mas não para já, traz para o leitor uma curiosidade propositada em relação à situação. Por outro lado, o capítulo pode servir apenas para interromper e “marcar uma suspensão”<sup>221</sup>, para depois retomar na página seguinte o fio narrativo. Há ainda a hipótese de o capítulo substituir de facto aquilo que Brás Cubas quer contar mas não pode, e o branco entre este curto capítulo e o resto da página pode precisamente

---

<sup>215</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>216</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>217</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>218</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 162.

<sup>219</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>220</sup> BAPTISTA, Abel Barros. op. cit., p. 130.

<sup>221</sup> *Idem*, p. 131.

sugerir essa omissão, fazendo dessa mancha branca “uma das dimensões (...) do protagonismo do capítulo”<sup>222</sup>.

Este estudo aprofundado que Abel Barros Baptista faz da narração em *Memórias póstumas* destaca as contradições de Brás Cubas, bem como os mecanismos que a personagem usa para realçar a sua superioridade perante o leitor: ao tentar desviar o leitor da importância de determinado capítulo, acaba por destacá-lo, num jogo que se supõe impercetível para quem lê. Estes dois aspetos do narrador serão aprofundados aquando da análise de *Viagem ao fim do mundo* de Fernando Coni Campos, uma vez que o filme faz uso deles na sua construção.

Em cinema nem sempre é necessária a presença do narrador (sobretudo quando se privilegia o *showing* ao *telling*), no entanto quando se opta por incluir um narrador no filme, por norma, ele surge em voz *off*. Analisarei no capítulo seguinte o modo como esta opção influenciou os filmes de Fernando Coni Campos e Júlio Bressane.

---

<sup>222</sup> *Idem, ibidem.*

### **Capítulo 3 - Machado de Assis no cinema**



### 3.1. A obra de Machado de Assis e o cinema brasileiro

Machado de Assis, um dos mais importantes escritores brasileiros de todos os tempos, exerceu domínio sobre diferentes áreas da literatura como o conto, a poesia, o romance ou a crónica. No seu estudo “Esquema de Machado de Assis”, Antonio Candido afirma que, internacionalmente, a curiosidade para com o escritor teve proporções notavelmente menores quando comparadas com o panorama brasileiro. Antonio Candido assenta esse desconhecimento no facto de a língua portuguesa ser uma das menos relevantes na parcela ocidental do globo – “Das línguas do Ocidente, a nossa é a menos conhecida, e se os países onde é falada pouco representam hoje, em 1900 representavam muito menos no jogo político” -<sup>223</sup>, motivo pelo qual, para o autor, também a obra de Eça de Queirós ficou aquém do merecido reconhecimento.

As perspetivas acerca do valor de Machado de Assis foram alterando ao longo do tempo e Antonio Candido resume-as. Primeiramente era valorizado o seu “estilo refinado”<sup>224</sup> que se prendia com a ironia presente na escrita do autor. Depois, no início de século, começou a valorizar-se uma perspetiva mais filosófica da obra machadiana: “o seu gosto pelas sentenças morais (...) levava-o a compor fórmulas lapidares, que se destacavam do contexto e corriam o seu destino próprio, difundindo uma ideia algo fácil de *sabedoria*.”<sup>225</sup> Nos anos 30 houve um foco na parte psicológica da obra, através do qual se pretendia aliar a vida pessoal do autor ao seu legado escrito, para se compreender o trabalho do autor como um todo.<sup>226</sup> Na década de 40 nota-se uma inclinação para o lado sociológico da obra de Machado de Assis, no sentido de se considerar o seu trabalho fielmente descritivo da sociedade brasileira da sua época.<sup>227</sup>

Antonio Candido enumera depois os problemas que surgem no trabalho de Machado de Assis e que servem de ponto de partida para várias das suas obras. Uma das questões mais fulcrais é a da identidade, que pode surgir sob forma de interrogações: “Quem sou eu? O que sou eu? Em que medida eu só existo por meio dos outros?”<sup>228</sup> De uma forma mais resumida estas questões prendem-se com a difícil definição da fronteira

---

<sup>223</sup> CANDIDO, António. Esquema de Machado de Assis *in: Vários Escritos*. 3ª ed. rev. e ampl. - São Paulo: Duas Cidades, p. 17.

<sup>224</sup> *Idem*, p. 18

<sup>225</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>226</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>227</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>228</sup> *Idem*, p. 23.

entre a razão e a loucura.<sup>229</sup> De certo modo relacionadas com este problema, constam nesta lista as seguintes questões machadianas: a “relação entre o fato real e o fato imaginado”<sup>230</sup>; a essência e o ato de expressão<sup>231</sup>; e a aspiração à “obra total”<sup>232</sup>. Finalmente, em jeito de introdução à obra que é um dos focos deste ensaio (*Memórias póstumas de Brás Cubas*), Antonio Candido indica o quinto problema que Machado de Assis levanta:

Surge então a pergunta: se a fantasia funciona como realidade; se não conseguimos agir senão mutilando o nosso eu; se o que há de mais profundo em nós é no fim de contas a opinião dos outros; se estamos condenados a não atingir o que nos parece realmente valioso, - qual a diferença entre o bem e o mal, o justo e o injusto, o certo e o errado? Machado de Assis passou a vida ilustrando esta pergunta, que é modulada de maneira exemplar no primeiro e mais conhecido dos seus grandes romances de maturidade: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Nele, mesmo a vida é conceituada relativamente, pois é um morto que conta a sua própria história.<sup>233</sup>

O vasto conjunto de obras literárias de Machado de Assis foi transposto para o campo cinematográfico devido às inúmeras adaptações que dele foram feitas, quer para o grande ecrã, quer para a televisão. Para enumerar apenas alguns exemplos, o seu conto *O alienista* deu origem ao filme *Azyllo muito louco* (1971) de Nelson Pereira dos Santos; *Capitu* (1968) de Paulo Saraceni é um filme baseado no livro *Dom Casmurro*, tal como *Dom* (2003) de Moacyr Góes e a minissérie *Capitu* (2008) de Luiz Fernando Carvalho; o conto *A igreja do diabo* deu origem ao filme *A comédia divina* (2017) de Toni Venturi; *A cartomante* (1974) de Marcos Faria é baseado num conto homónimo de Machado de Assis; *Esse rio que eu amo* (1962) de Carlos Hugo Christensen tem por base vários contos, nomeadamente *Noite de almirante* de Machado de Assis; *Um homem célebre* (1974) de Miguel Faria Jr. foi inspirado no livro homónimo do mesmo autor; ...*Que Estranha forma de amar* (1978) de Geraldo Vietri é baseado no livro *Iaiá Garcia*; os contos de Machado de Assis inspiraram ainda *A erva do rato* (2008) de Júlio Bressane. Só a obra sobre a qual incide a minha dissertação, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, conheceu no mínimo duas adaptações totais, e uma adaptação parcial: no primeiro caso, *Brás Cubas* (1985) de Júlio Bressane e *Memórias póstumas* (2001) de André Klotzel; no segundo caso, *Viagem ao fim do mundo* (1968) de Fernando Coni Campos. É curioso

---

<sup>229</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>230</sup> *Idem, p. 26.*

<sup>231</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>232</sup> *Idem, p. 27.*

<sup>233</sup> *Idem, ibidem.*

ressaltar que vários realizadores da lista acima apontada pertencem ao movimento do Cinema Novo brasileiro ou ao movimento do Cinema Marginal. Estes movimentos (especialmente o primeiro), sofreram uma forte influência literária a vários níveis, e um dos autores mais requisitados quando se trata de adaptações é precisamente Machado de Assis. Uma questão é inevitavelmente levantada: Porque é que tantos críticos viram a obra machadiana como particularmente cinematográfica, se o autor começou a escrever antes do surgimento do cinema?

### **3.2. *Memórias póstumas de Brás Cubas***

*Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra de Machado de Assis publicada em 1881, insere-se naquilo que os críticos definem como a fase de maturidade do autor. A obra começou por ser publicada em formato de romance-folhetim, na *Revista Brasileira*, e a verdade é que, apesar de ser uma questão complexa e discutível, a fragmentação implícita num romance que é publicado por partes (ainda que mais tarde tenha sido compilado num só) pode já anunciar uma vertente cinematográfica.

O cinema é feito de pequenos fragmentos, ou cenas. Cada cena implica uma variação espacial, temporal, ou ambas em simultâneo. Assim, quando se pensa num filme, é inevitável refletir na forma como este pode ser dividido em pequenos pedaços que depois constituirão um todo. Apesar de interligadas as cenas funcionam também como unidades específicas, passíveis de se desprender do resto porque por norma têm uma certa autonomia. Frequentemente, por questões de produção, duração do filme, ou preferência dos cineastas envolvidos, cortam-se cenas previamente filmadas o que sugere este caráter amovível das unidades particulares. Esta possibilidade de mover ou remover cenas num filme só é possível graças à montagem.

*Memórias póstumas de Brás Cubas* é constituído por 160 capítulos, não muito extensos, e é com uma certa facilidade que se retiram alguns sem que a história perca sentido, ou altera-se a ordem de outros novamente sem que o leitor se perca. Para começar, a questão da cronologia é desde cedo posta em causa, quando o autor decide contar a sua história de vida começando pela sua morte. É aliás o próprio Brás Cubas que põe em evidência este caráter fragmentário e maleável da obra: “E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro”<sup>234</sup>; ou “Unamos agora os pés

---

<sup>234</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 36.

e demos um salto por cima da escola, a enfadonha escola...”<sup>235</sup>; ou ainda “Vamos de um salto a 1822, data da nossa independência política, e do meu primeiro cativo pessoal.”<sup>236</sup> Este desmembramento da obra machadiana em questão prende-se deste modo com a noção mais elementar e objetiva de montagem: a possibilidade que ela oferece no que toca a cortar cenas, desprendê-las do todo no qual se inserem, e poder deslocá-las para outro momento do filme. Nas palavras de Júlio Bressane: “Há, como se sabe, uma premonição extraordinária no *Brás Cubas*: o cinema e, sua alma, a montagem.”<sup>237</sup>

Para além desta visão que se assemelha em muito à montagem cinematográfica, no ensaio “Machado de Assis inventor do cinema” essas considerações são levadas ainda mais longe:

E ainda outros procedimentos modernos de construção, como o capítulo “O Velho Diálogo de Adão e Eva”, composto de pontos, reticências, pontos de exclamação, pontos de interrogação... E colagens de *ready mades*: o capítulo “Bilhete”, que é a colagem de um bilhete da amante de Brás; “Epitáfio”, capítulo integralmente constituído por uma inscrição tumular: “aqui jaz...” Notoriamente, são procedimentos que fariam história, não só no Brasil, mas no universo da arte ocidental: colagem de fragmentos heteróclitos, muitas vezes extraídos da realidade mais banal e cotidiana, um recurso que pode ser rastreado na obra de um Picasso, um Duchamp, um Eisenstein, um James Joyce, um Oswald de Andrade... Não seria exagerado dizer que o experimentalismo estético das vanguardas do início do século XX já estava pré-figurado, em grande medida e magistralmente, neste romance de 1881!<sup>238</sup>

Machado de Assis é deste modo descrito como um visionário, não só relativamente ao cinema mas também tendo em consideração o panorama geral das artes. Em “Machado de Assis inventor do cinema”, Pascoal Farinaccio associa o tipo de escrita em *Memórias póstumas de Brás Cubas* a um certo estilo de montagem que lhe deverá ser correspondente. Assim, metamorfoseando o livro em filme, em vez de a montagem ser impercetível, esta deve obedecer a um princípio primeiramente definido por Eisenstein em que a montagem surge como uma reflexão (plano A + plano B = significado C). Ao invés de a montagem ser um “reflexo” do real, ela deve ser uma “reflexão”<sup>239</sup>, e deve espelhar os cortes abruptos do romance, quando o salto de um capítulo para outro implica também um corte a seco com a ideia anterior. Para além disto, em termos de escolhas de realização e estilo de câmara, o que mais corresponderia ao livro seria um estilo solto,

---

<sup>235</sup> *Idem*, p. 46.

<sup>236</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>237</sup> BRESSANE, Júlio. *Brás Cubas*, in *Cinemancia*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 2000, p. 50.

<sup>238</sup> FARINACCIO, Pascoal. *Machado de Assis inventor do cinema*. Disponível em: [http://www.filologia.org.br/machado\\_de\\_assis/Machado%20de%20Assis%20inventor%20do%20cinema.pdf](http://www.filologia.org.br/machado_de_assis/Machado%20de%20Assis%20inventor%20do%20cinema.pdf), p. 3.

<sup>239</sup> *Idem*, pp. 3-4.

que se desprenda de tripés ou outros artifícios que lhe retirem liberdade: tal como Machado de Assis percorre livremente a vida do seu personagem, também o jogo de câmara teria a capacidade de dar essa impressão. Nas palavras de Júlio Bressane: “Tirar a câmera do tripé, da mão na altura do olho, da grua, do carrinho e colocá-la em um varal de cordas, amarrá-la em um selim de bicicleta, precipitá-la em hélice no espaço, isto é o que traduz o estilo de Machado de Assis em *M.P.B.C.*, terso, castiço, que capta o que dele se aproxima.”<sup>240</sup> É de acordo com este pensamento crítico sobre a eventual aproximação estrutural de *Memórias póstumas de Brás Cubas* ao cinema, que analisarei os filmes a partir do próximo subcapítulo.

### 3.2.1. Transposições

### 3.2.2. *Viagem ao fim do mundo* de Fernando Coni Campos

*Viagem ao fim do mundo* é um filme difícil de categorizar no que toca ao movimento cinematográfico ao qual pertence, nas palavras de Thacle de Souza Pinheiro e Danilo Silva Barata: “não é enquadrado como cinema marginal: ainda assim apresenta um prenúncio e uma afirmação do cinema moderno no país. Colocado ideologicamente nos limítrofes do Cinema Novo, destoa do mesmo pela forma e pelo discurso.”<sup>241</sup> Talvez esta atitude desajustada seja precisamente aquilo que de mais tem em comum com o Cinema Novo e o Cinema Marginal: ele é a figuração da indefinição e da diferença, que os dois movimentos preconizaram.

A história do filme centra-se numa viagem de avião. Nele estão presentes alguns jogadores de futebol, uma atriz e modelo de publicidade, duas freiras, um jovem que antes de entrar no avião compra o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis (figura 4), e um homem na casa dos 50/60 anos que tem medo de andar de avião.

Estas personagens são atormentadas por certo tipo de pensamentos que são depois ilustrados com imagens que não se enquadram no presente físico da cena do avião: uma das freiras questiona-se acerca da sua própria fé e convicções, e as leituras do rapaz que lê o livro também ganham forma. O filme tem assim em comum com o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* o foco no invisível e abstrato: o pensamento e as memórias. O

---

<sup>240</sup> BRESSANE, Júlio. *Brás Cubas – Cinemapoeseia*, in *Alguns*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996, p. 54.

<sup>241</sup> Pinheiro, T.S., Barata, D.S. *Viagem ao fim do mundo: narrativa em transformação e a poética do cinema-ensaio*. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil, p. 4208.

que se passa no interior intelectual das personagens é o motor de toda a ação, e por isso gera alguma imprevisibilidade e saltos temporais e espaciais abruptos.

O filme é constituído por várias referências literárias, que são indicadas no início da própria obra cinematográfica. Irei analisar algumas delas, mas a influência que *Memórias póstumas de Brás Cubas* tem sobre a obra será alvo de mais extensas considerações.

*Viagem ao fim do mundo* inicia-se com os versos “Para a unidade deste poema/ ele vai durante a febre” de *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima, sobre um fundo preto. Para melhor compreender os versos, transcreverei parte do poema em que os mesmos se inserem, para os integrar num todo:

Pra unidade dêste poema,  
êle vai durante a febre,  
êle se mescla e se amalha,  
e por vêzes se devassa.  
Não lhe peça nenhum lema  
que sua mágoa é engolida,  
e a vida vai desconexa,  
completando o que é teoria,  
andaime, saibro, argamassa,  
façanha heróica, impudências,  
covardias, sim, que as tive,  
tive-as, terei, terei tudo,  
palavras quase poluídas,  
e uns sobrossos e uns regressos,  
e coisas como lembranças  
ou como aléns ou aquéns,  
e o pai que me sucedeu  
nas guerras que me queimaram,  
os sonhos entre as insônias,  
infâncias em pleno escuro,  
viagens de cima a baixo  
unindo as coisas, reunindo  
aliás, metamorfoseando-as,  
seus sovacos, suas testas,  
seus horizontes, seus suores,  
mas eis purezas senhores.  
Esquecidas, eis as tardes,  
eis os infantes dormindo,  
eis as águas se remindo,  
eis êsse poema entrosado  
e eis os esterco do mundo:  
(...) <sup>242</sup>

O poema de Jorge de Lima evoca uma reminiscência que se pode articular com a questão da memória. No poema, o sujeito poético lista uma série de pensamentos que

---

<sup>242</sup> LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda, 1958, pp. 644.

remetem para o passado: as suas imprudências e cobardias, a infância e as viagens, ou até aquelas recordações mais baças e imprecisas que assim o são por causa do seu caráter mundano como as tardes e as crianças a dormir. Cada uma das recordações é apresentada de forma fragmentada e pouco desenvolvida, e essa enunciação de memórias soltas sem grande correlação remete o leitor para um universo constituído por breves impulsos. Em *Invenção de Orfeu: a “utopia” poética na lírica de Jorge de Lima* Luciano Cavalcanti defende o seguinte acerca do poema:

O poeta pretende dar unidade ao poema “durante a febre”, caracterizando-o de maneira diversa à concepção linear e racional de organização de uma obra. Normalmente, o que se espera para a elaboração de qualquer composição artística é, em primeiro plano, um estado de sobriedade e de lucidez, pois é esse estado de espírito que, em tese, permitiria uma organização clara, objetiva e sistemática. De maneira diversa a esta concepção, o poeta pretende construir seu poema através da febre e da mistura de elementos, na maioria das vezes, improváveis. Mas como construir um poema sem nenhuma preocupação ordenadora e formal? Seria este o projeto limiano? O que resultaria de um projeto tão “indisciplinado”? Como dar uma unidade a um poema elaborado dessa forma? O que Jorge de Lima parece apontar em *Invenção de Orfeu* é que, para ele, é impossível alcançar, com a precisão excessiva do pensamento racional e de sua linguagem, o mítico ou o inefável. Por isso mesmo sua linguagem se dissocia do pensamento apenas racional, pois, dessa forma, se ele buscasse este tipo de concepção “limitadora” sua poesia se calaria.<sup>243</sup>

Neste comentário é posto em evidência um conjunto de observações que nos remetem para o filme e para o livro. Em primeiro lugar, os versos que o próprio Fernando Coni Campos decidiu destacar no seu filme anunciam um universo pouco lúcido (“Para a unidade deste poema/ ele vai durante a febre”). À partida prevê-se que o narrador de uma história esteja lúcido uma vez que é ele que nos vai conduzir pela mesma e condicionar a nossa perspetiva sobre o que relata. A obra machadiana, tal como o poema, tem por base um princípio de alienação: no caso do primeiro temos acesso às palavras de um narrador que escreve depois de morto e que em vida vive um episódio de delírio, no caso do segundo surge-nos um poema escrito em período de febre. Trata-se de duas obras literárias que têm a desordem por base, e se afirmam como profundamente heterodoxas. É posto de parte o pensamento completamente racional e abre-se espaço a outros caminhos. No excerto em cima transcrito surge a seguinte questão: “Como dar uma unidade a um poema elaborado dessa forma?” Como vimos anteriormente, ao adaptar uma obra literária o cinema tende a condensá-la e, devido ao guião que lhe serve de base,

---

<sup>243</sup> CAVALCANTI, Luciano. *Invenção de Orfeu: a “utopia” poética na lírica de Jorge de Lima*, (Tese). Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, dezembro 2007, p. 93.

essa condensação tende a responder a uma necessidade de desenvolvimento lógico do enredo: tudo é fragmentado em cenas para posteriormente ser reorganizado. Perante um livro que tem por base o trabalho de um autor que faleceu e cujas memórias nos são apresentadas de forma fragmentada e cronologicamente desordenada, como esperar uma unidade fílmica que provenha desse princípio de multiplicidade? Talvez precisamente por não haver uma resposta concisa a esta questão, o filme de Fernando Coni Campos seja uma obra tão dispersa. O filme foca-se em vários universos e, simultaneamente, em nenhum.

Imediatamente a seguir aos versos de Jorge de Lima surgem as seguintes frases, através das quais Fernando Coni Campos indica de forma explícita todas as influências que a sua obra cinematográfica sofreu:

Este livro foi estruturado a partir de dois capítulos (O Delírio e o Senão do Livro) das Memórias Póstumas de Brás Cubas de Machado de Assis. A personagem vivida por Jofre Soares foi inspirado no conto “O Vôo” de Carlos Augusto de Goes. A personagem vivida por Tallulah Campos nasceu da leitura e da meditação de alguns livros de Simone Weil e é uma homenagem à sua memória. O monge é francamente mertoniano. As entrevistas de publicidade são de Silvio Bering e Helio Pelegrino e foram publicadas em *fatos e fotos*. A citação inicial é de Chesterton (*Ortodoxia*) e o poema final é de T. S. Eliot. As revistas citadas são *Manchete* e *Fatos e Fotos*. O material de arquivo foi cedido por *Amplavisão*, Primo Carbonari a quem agradecemos.<sup>244</sup>

Enquanto em voz *off* se ouve um excerto baseado na obra *Ortodoxia* de Chesterton, temos acesso a imagens a preto e branco que consistem sobretudo em pessoas em locais públicos, incluindo um aeroporto (figuras 5, 6 e 7).

Vemos um jovem rapaz que segura o livro *Ortodoxia* (figura 8). Depois, na mesma livraria, pega no livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. Um grupo de pessoas desloca-se a um avião, entrando nele, e o rapaz compra o livro.

Em seguida, temos acesso aos pensamentos de uma das personagens que se encontra no avião e que se repreende a si próprio por ainda não ter comprado o bilhete para o autocarro. Discute-se futebol, e o rapaz que adquiriu o livro antes de entrar lê-o. Ouve-se em voz *off* a leitura do sétimo capítulo do livro, cujo título é “O delírio”. Nele, Brás Cubas relata o episódio de delírio que sofreu pouco antes de falecer: “Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o

---

<sup>244</sup> CAMPOS, F. (1968). *Viagem ao fim do mundo*. Brasil: Fernando Campos Produções Cinematográficas e Talula Abramo Campos Produções Cinematográficas.



leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos.”<sup>245</sup> No delírio começa por se incluir a metamorfose de Brás Cubas num barbeiro chinês, que recebia beliscões como paga pelo seu trabalho. Depois, transforma-se na *Suma teológica* de São Tomás sendo que as suas mãos eram “os fechos do livro.”<sup>246</sup> A seguir, já com a sua forma humana habitual, encontra um hipopótamo com o qual estabelece um diálogo. O hipopótamo propôs-lhe que fossem “à origem dos séculos”<sup>247</sup> e Brás Cubas descreve a viagem como sendo “enfadonha e extravagante, o frio incômodo, a condução violenta, e o resultado impalpável.”<sup>248</sup> Chegado ao destino, encontrou uma mulher: “Tudo nessa figura tinha a vastidão das formas selváticas, e tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano.”<sup>249</sup> Essa mesma mulher dizia ser a Natureza (ou Pandora). Brás Cubas sente-se intimidado pela figura, ao mesmo tempo que não está totalmente certo da sua credibilidade: “A Natureza que eu conheço é só mãe e não inimiga; não faz da vida um flagelo, nem, como tu, traz esse rosto indiferente, como o sepulcro.”<sup>250</sup> No entanto, a força da figura fá-lo acreditar, uma vez que este se sente a decompor subitamente após as palavras que a mesma pronuncia. Depois desta realização, Brás Cubas suplica por mais uns anos de vida. Pandora afirma que ele já conhece o tudo o que havia para conhecer - “o alvor do dia, a melancolia da tarde, a quietação da noite, os aspetos da Terra, o sono”<sup>251</sup> -, e Brás afirma que quer viver pelo puro ato de viver, porque ama a vida. A figura da Natureza/Pandora mostra-se assertiva e afirma não precisar mais dele vivo. Num ímpeto, Brás Cubas vê numa lógica de avalanche um conjunto de imagens que representam de forma abstrata “a cólera, a inveja, a vaidade.”<sup>252</sup>

Para Rogério de Almeida, em “O delírio de Brás Cubas: síntese do pensamento filosófico machadiano”, este capítulo está associado a uma falta de razão que justifique a existência, ou lhe dê uma finalidade. No caso de Brás Cubas essa falta é tridimensional: “A falta de sentido da existência (o mundo é fruto do acaso), a falta de sentido da vida

---

<sup>245</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., pp. 29-30.

<sup>246</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>247</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>248</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>249</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>250</sup> *Idem*, p. 32.

<sup>251</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>252</sup> *Idem, ibidem.*

(nascer e morrer são dados fortuitos, insignificantes) e a falta de fundamento da vida social (amoralismo, egoísmo, sede de nomeada, assimetria social etc. como circunstâncias, convenção, artifício).”<sup>253</sup> Neste sentido, a Pandora pode ser interpretada como uma ilusão na medida em que à tragicidade sucede-se uma busca de felicidade ilusória: “a felicidade aparece como uma figura feita de impalpável, de improvável e de invisível (cosidos com a agulha da imaginação).”<sup>254</sup>

No filme, para representar este excerto, surge um jogo de luz abstrato sobre um fundo branco que talvez indique o carácter imaterial e visualmente indefinível das considerações presentes no capítulo (figura 9). Ao dialogar com o hipopótamo, observamos o animal dentro e água, e o narrador atribui-lhe uma voz mais grossa quando verbaliza as suas falas (figura 10). A figura da Natureza/Pandora ganha contornos no corpo de uma mulher nua, de cabelos compridos e pele bronzeada, que caminha na praia (figuras 11 12, 13 e 14).

O facto de o corpo da mulher ser um objeto neutro, sem qualquer tipo de diferença de cor ou padrões na roupa, por exemplo, faz com que o seu retrato se funda na paisagem de uma forma natural, o que remete para a imprecisão que Brás Cubas enunciou ao descrever a figura da Natureza. Para além disto, essa fusão visual (figura feminina/natureza) torna a questão de a mulher representar a natureza mais verosímil, porque a mesma parece de facto pertencer à paisagem. Quem interage fisicamente com ela nessa cena é a personagem que comprou o livro de Machado de Assis e o lê naquele instante, num outro plano temporal e espacial.

Ao estudar o capítulo “O delírio” em *A flor amarela*, Anabela Mota Ribeiro refere-se ao capítulo como uma “tentativa de decifração do enigma do mundo”<sup>255</sup> através de uma ida ao “fim do mundo”. O episódio é descrito como “uma sucessão de perplexidades” e acrescenta:

É preciso considerar também que este “O delírio” é uma peça de um delírio maior, se considerarmos que todo o livro é um delírio de um autor defunto. Se não for considerado assim, como aceitar que um defunto escreva as suas memórias? O capítulo constitui um a peça de uma engrenagem – podemos até considerá-lo coração da máquina –, mas a complexidade deste mecanismo é dada pela leitura integral das Memórias, considerando a narração além-túmulo como o grande delírio.<sup>256</sup>

---

<sup>253</sup> ALMEIDA, Rogério de. (dezembro 2010). O delírio de Brás Cubas: síntese do pensamento filosófico machadiano. *Machado de Assis em linha*. Número 6, p. 25.

<sup>254</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>255</sup> RIBEIRO, Anabela Mota. op. cit., p. 39.

<sup>256</sup> *Idem*, p. 39.

Já analisaremos melhor a questão do fim do mundo que “O delírio” anuncia, mas antes, sigamos por ordem o que se sucede no filme.

Somos levados a Versalhes, onde se discute o tratado de paz da primeira Grande Guerra num tom documental que é reforçado com o uso de imagens de arquivo a preto e branco (figura 15). É discutida a Europa do período do pós-guerra, na qual ocorreram outras “guerras, distúrbios e revoluções”. Percorrem-se os loucos anos 20 onde os “lábios pintados, cigarros e meias de seda já não eram mais tabus” (figuras 16, 17 e 18), “as roupas de banho eram ousadas, os edifícios mais altos, as cidades maiores” (figuras 19 e 20), e essa “nova era” é definida como “a era da produção em massa e das compras a prazo”.

Depois de se ter começado por analisar brevemente o panorama europeu e o dos Estados Unidos, parte-se para uma contextualização da vida no Brasil, onde “toda a nação praticava o jogo de achar uma bebida”. O raciocínio desenvolve-se até se chegar ao nazismo (figura 21). Através de artigos de revista segue-se também a história de Estaline, desde o seu triunfo até à sua morte. A época posterior é contextualizada através de imagens que ilustram a disputa pelo espaço entre os Estados Unidos e União Soviética durante a Guerra Fria (figura 22), e temos ainda acesso por exemplo a imensos anúncios publicitários que ilustram a era do consumismo. Depois de todo este percurso histórico, temos a imagem de um Médico ao qual se fazem perguntas acerca do cancro e ele tenta esclarecê-las (figura 23). São ilustradas desta forma as múltiplas mutações que o século passado sofreu, quase sem pausa, até à exaustão.

Em *Children of the mire* (1974), Octavio Paz reflete precisamente sobre essa questão de efervescência tão característica do século passado e que também está presente no filme de Fernando Coni Campos e no livro de Machado de Assis. Paz debruça-se sobre um estudo da poesia e da forma como ela evoluiu e espelhou um mundo em mudança. O subtítulo da obra – *Modern poetry from Romanticism to the Avant-Garde* – anuncia e condensa o período histórico que o autor analisa.

O título do primeiro capítulo “A tradition against itself” denuncia desde cedo aquela que é possivelmente a ideia mais fulcral da obra. Para o autor, ao falar-se do período histórico compreendido entre o romantismo e as vanguardas do século XX, um conceito é indispensável: o conceito de rutura. A rutura funciona contraditoriamente como uma base, que é simultaneamente sólida e instável, e sobre a qual se edifica toda a tradição artística e até política compreendida nesse período. Nas palavras do autor:

“Modernity is a polemical tradition which displaces the tradition of the moment, whatever it happens to be, but an instant later yields its place to still another tradition which in turn is a momentary manifestation of modernity.”<sup>257</sup>

Estamos perante uma era assente numa lógica de auto-negação. A orgânica da modernidade consiste simultaneamente numa tradição de rutura e numa rutura da tradição. Isto é, a repetição da rutura é uma tradição devido à sua regularidade, mas como é uma tradição que tem por base a fratura, rompe ela mesma com a tradição assente que lhe era prévia, e contradiz o próprio conceito de tradição. Esta lógica apocalíptica seria uma característica fulcral da modernidade.

Por falar em lógica apocalíptica, essa questão remete para o título do filme *Viagem ao fim do mundo*. O filme gera uma discussão constante acerca de múltiplos “fins”. Ao percorrer alguns episódios que marcaram a história da humanidade, como o caso da 1ª Guerra Mundial e em especial o período de agitação e mudança que lhe sucede, é posto em evidência um conjunto de mortes, e também um conjunto de ruturas. Morte no seu sentido mais literal, não fosse esse acontecimento histórico caracterizado por um elevado número perdas humanas, mas também morte no sentido figurativo, enquanto fim de todo um conjunto de valores sociais que eram tidos como sólidos. A morte como representante de um fim também está presente num fotograma que contem parte de uma notícia de jornal, que anuncia a morte de Estaline (figura 24): o fechar de um ciclo. Num mundo cheio de ruturas e de revoluções, nada é certo. O início do século passado foi atroz no que toca à sucessão de guerras e correntes de pensamento assombrosas (figura 25): “Depois de catorze anos de esperas e recalques, depois de catorze anos de violência e conspiração, chegara a hora do terror nazista.” Imediatamente após esta sequência a personagem que comprou o livro de Machado de Assis e que se debruça sobre o capítulo “O delírio”, através do qual ele tem um encontro com a Pandora/Natureza, dirige-lhe as seguintes palavras (figura 26): “Que papo furado! O mundo não está mais dividido em Oriente e Ocidente, em Comunismo ou Capitalismo, mas em povos ricos e em povos pobres. E a terceira guerra, que já começou, não será nada do que você mostrou, mas isto.” O jovem começa depois a esfaquear a figura feminina (figuras 27 e 28). Sendo que ela representa a natureza, a força máxima do nosso planeta, e a personagem a tenta matar, será isto um

---

<sup>257</sup> PAZ, Octavio. *Children of the mire – modern poetry from romanticism to avant-garde*. Massachusetts: Harvard College, 1991, p. 14.

hiperbolismo? Ou será que Fernando Coni Campos prevê o fim do mundo tendo em consideração os extremos do início do século que de alguma forma se superaram uns aos outros? Para Octavio Paz, a visão apocalíptica do mundo encontra-se figurada na lógica da modernidade que consiste numa tradição que substitui uma outra vigente e que, mais tarde, será também ela substituída por outra, sendo que a tradição que se instaura mais recentemente é apenas uma manifestação momentânea de modernidade. Numa lógica de autossuficiência a modernidade sustem-se a si mesma, e dentro dela as mudanças sucedem-se de uma forma vertiginosa e apocalíptica tal como acontece em *Viagem ao fim do mundo*, onde o apocalipse pode estar metaforicamente representado através do assassinio de Pandora.

A modernidade contemporânea torna-se diferente das outras na medida em que, ao contrário do que acontecia no século XVII, onde o culto pelo novo era o ponto-chave da evolução artística, no século XX tal evolução já não se mostra suficiente: o ponto fulcral passou a ser a rutura com um passado imediato e a rejeição do mesmo. A modernidade consiste na combinação de algo diferente com a negação do passado: “What distinguishes our modernity from that of other ages is not our cult of the new and surprising, important though it is, but the fact that it is a rejection, a criticism of the immediate past, an interruption of continuity.”<sup>258</sup> Essa “afirmação de algo diferente” já teve diferentes nomes: desde a sensibilidade pré-romântica à meta-ironia de Marcel Duchamp.

De acordo com esta lógica, para Paz o que mais seduz na modernidade não é necessariamente a criação de algo novo, mas antes a negação do passado. Neste sentido, importa compreender que o que é antigo pode tornar-se um instrumento da modernidade desde que personifique uma fratura, isto é, a recusa da tradição de um dado momento, e proponha uma nova.

O século XX, tal como é descrito em *Viagem ao fim do mundo*, é palco da massificação, das grandes cidades, da emancipação feminina e, conseqüentemente, da rejeição dos valores tradicionais. Com o fim da Primeira Grande Guerra, a miséria vagueia nas ruas, surge uma vaga de contestação. Por sua vez, nas ciências surgem teorias revolucionárias como a quântica, a da relatividade, ou ainda Freud e a psicanálise.

---

<sup>258</sup> *Idem*, p. 16.

É no seio de toda esta agitação e vontade de mudança que se multiplicam os vanguardismos do século XX: fauvismo, expressionismo, cubismo, abstracionismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo. É também dentro deste panorama cultural que o cinema cresce. Há, no entanto, uma diferença entre as vanguardas e os movimentos anteriores: elas são o exagero dos movimentos que as precedem, na medida em que a sua sucessão radical e apocalíptica as conduz à exaustão.

A lógica de rutura defendida por Octavio Paz está evidente quer em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quer no filme *Viagem ao fim do mundo*.

Para começar, a visão apocalíptica do mundo que Octavio Paz preconiza, assente na permanente agitação social, cultural e política dos últimos séculos, relaciona-se com a sequência do filme *Viagem ao fim do mundo* na medida em que também no filme a voz *off* e a velocidade com que se atravessam várias décadas da história da humanidade, trazem ao cimo a sensação de inquietação permanente. A síntese que se faz em breves minutos dá conta de uma sociedade aberta à mudança, onde os valores foram postos em causa. O livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* é, em si, a personificação deste espírito de mudança uma vez que também esta obra criou rutura no panorama da história da literatura brasileira, fundando o movimento realista. Nas palavras de José Veríssimo:

As *Memórias póstumas de Brás Cubas* eram o rompimento tácito, mais completo e definitivo de Machado de Assis, com o Romantismo sob o qual nascera, crescera e se fizera escritor. Aliás conquanto necessariamente lhe sofresse a influência, nunca jamais se lhe entregara totalmente nem lhe sacrificara o que de pessoal e original havia no seu engenho, e acharia em *Brás Cubas* a sua cabal expressão.<sup>259</sup>

Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Roberto Schwarz destaca precisamente o carácter de inconstância que paira na obra de Machado de Assis. O autor justifica a razão pela qual Brás Cubas se revela uma personagem construída de múltiplas dúvidas e contradições, e alia essa justificação precisamente ao contexto social e político brasileiro da época. Para começar, Schwarz destaca o facto de Machado de Assis, através da personagem Brás Cubas, ter conseguido retratar fielmente a sociedade brasileira, não no sentido de a maioria do povo viver numa situação privilegiada como a da personagem, mas antes porque a personagem acaba por se figurar como “o problema”. Neste sentido,

---

<sup>259</sup> VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Brasília: Ministério da Cultura, 1915, p. 188.

Machado de Assis retrata o “homem do seu tempo e do seu país” não através de um “ideal” que se deve seguir, mas antes apontando o que está errado.<sup>260</sup>

Em relação às constantes intromissões do narrador, as suas mudanças de ideias e incertezas (“digamos que o narrador não permanece igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, muda de assunto, opinião ou estilo quase que a cada frase”<sup>261</sup>), Roberto Schwarz atribui essa fórmula à compatibilidade com “uma conduta própria à classe dominante brasileira.”<sup>262</sup> Assim, para Schwarz, a forma como o livro foi escrito, construindo constantes interrupções na linha narrativa por parte do narrador e criando pequenas rupturas, evidencia as suas constantes mudanças de pensamento, e a valorização e o destaque atribuído a esses momentos (já referida a partir do estudo de Abel Barros Baptista), espelham deliberadamente na perfeição “aspectos autoritários e perversos da volubilidade que tentamos caracterizar.”<sup>263</sup> Schwarz considera que esta volubilidade é “o princípio formal do livro”.<sup>264</sup>

Roberto Schwarz associa esta instabilidade de Brás Cubas ao próprio panorama político e sócio-económico brasileiro da época. Resumindo, num contexto mundial em mudança, no Brasil “o senhor e o escravo, o latifúndio e os dependentes, o tráfico negreiro e a monocultura de exportação permaneciam iguais”<sup>265</sup>. Esta contradição entre o panorama mundial e o caso brasileiro, ainda preso a um conservadorismo, faz com que também no país pare uma onda de inconstância, porque várias ideias opostas convivem entre si. Desta volubilidade faz parte “o consumo acelerado e sumário de posturas, ideias, convicções, maneiras literárias etc, logo abandonadas por outras, e portanto desqualificadas. O movimento recorre ao estoque das aparências esclarecidas, através do qual, no limite, destrata a *totalidade* das luzes contemporâneas, as quais subordina a um princípio contrário ao delas, que em consequência ficam privadas de credibilidade.”<sup>266</sup> A maior causa que contribuía para a falta de credibilidade da sociedade brasileira prende-se com o facto de esta se querer aproximar de um “Ocidente progressista e culto”, ao mesmo tempo que era beneficiária “do último ou penúltimo grande sistema escravocrata do mesmo Ocidente”<sup>267</sup>. Seria impossível ser-se considerado escravista e “indivíduo

---

<sup>260</sup> SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 1990, p. 9.

<sup>261</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>262</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>263</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>264</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>265</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>266</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>267</sup> *Idem*, p. 29.

esclarecido”<sup>268</sup>, uma vez que essa bifurcação carece de “coerência moral”<sup>269</sup>. Roberto Schwarz adjetiva essa incoerência como “embaraçosa”<sup>270</sup>.

A volubilidade presente em *Memórias póstumas* é ainda responsável por uma certa superioridade do narrador perante o leitor, o que na verdade condiz na perfeição com a personalidade de Brás Cubas, que como vimos sempre se considerou especial, desde criança. Essa volubilidade não só se revela como um “gosto pela novidade” e um “abandono a seco” da ideia prévia, como ainda inferioriza o leitor que se sente constantemente “desnortado e inevitavelmente em sintonia com a figura «velha», anterior, que acaba de cair.”<sup>271</sup>

As restantes personagens apresentam em si contradições constantes. Cotrim, cunhado de Brás Cubas, é simultaneamente “um comerciante respeitável e um contrabandista flagelador de africanos.”<sup>272</sup> Lobo Neves por sua vez, figura inteligente e de grande relevância no panorama político, recusa um cargo de presidência na província por uma questão de superstição relacionada com o número treze.<sup>273</sup> Virgília, ao mesmo tempo que está envolta numa relação adúltera, afirma que esse amor extraconjugal se deve a uma vontade divina<sup>274</sup>. As contradições assentam sobretudo no fosso que separa a imagem pública das personagens dos seus segredos mais íntimos.

Em “A teoria dos personagens em Machado de Assis”, Marcos Rogério Cordeiro exemplifica precisamente a questão da ambiguidade presente na obra, analisada em cima. Quando o pai defende que o mais importante para Brás Cubas é manter uma imagem social respeitável,<sup>275</sup> Brás Cubas pronuncia-se: “Uma parte de mim mesmo dizia que sim, que uma esposa formosa e uma posição política eram bens dignos de apreço; outra dizia que não; e a morte de minha mãe me aparecia como exemplo da fragilidade das coisas (...)”<sup>276</sup>. Após uma discussão com Virgília, Brás Cubas afirma dubiamente: “Vacilava entre um querer e não querer (...). Creio que essas duas forças tinham igual intensidade, investiam e resistiam ao mesmo tempo, com ardor, com tenacidade, e nenhuma cedia definitivamente.”<sup>277</sup> Marcos Rogério Cordeiro relaciona esta imprecisão e ambiguidade

---

<sup>268</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>269</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>270</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>271</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>272</sup> *Idem*, p. 121.

<sup>273</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>274</sup> *Idem*, pp. 121-122.

<sup>275</sup> CORDEIRO, Marcos Rogério. *A teoria dos personagens em Machado de Assis*. Disponível em: [http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt\\_lt15\\_artigo\\_3.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt15_artigo_3.pdf), p. 292.

<sup>276</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 71.

<sup>277</sup> *Idem*, p. 135.



com o facto de Brás Cubas ser construído por uma “duplicidade estrutural.”<sup>278</sup> Brás Cubas contém em si mesmo o Brás que narra a história e o Brás que é narrado<sup>279</sup>. Existe uma “disjunção temporal clara”: Brás Cubas morto está fora de um tempo no qual o Brás Cubas narrado viveu<sup>280</sup>.

De uma forma sucinta, são vários os autores que apontam como característica fulcral e até mesmo estrutural e formal da obra machadiana que me proponho analisar o caráter instável, quer de Brás Cubas, quer das restantes personagens que o rodeiam. Esta vacilação é posta em evidência não só no discurso do próprio narrador que se contradiz, expõe as suas dúvidas pondo a nu uma certa instabilidade, e muda de ideias rapidamente, como também de um modo mais indireto nas ações das restantes personagens que o mesmo descreve. As personagens, nas suas palavras e ações, expressam a ambivalência que as constrói, ainda que essa mesma bipolaridade possa não ser evidente para elas mesmas e muitas vezes não pareça sê-lo também para o sujeito que narra a história.

Apesar de no capítulo anterior se ter construído uma ponte entre o que essencialmente parece mudar de um livro para um filme e as implicações que essas mudanças têm, na lista um tanto prática não consta a abordagem única de Fernando Coni Campos a esta intriga machadiana. O cineasta não se focou em fazer corresponder atores às personagens ou décors aos espaços, nem tampouco seguiu minimamente a narrativa do livro. O que o cineasta fez foi mais longe porque lida com o abstrato. Ele conseguiu converter no processo de remediatação determinados instantes temáticos, narrativos, estruturais e ontológicos em verdadeiros signos cinematográficos. Em “*Viagem ao fim do mundo: narrativa em transformação e a poética do cinema-ensaio*”, Thacle de Souza Pinheiro e Danillo Silva Barata verbalizam esta questão:

Nesse caso, é possível visualizar a aproximação da forma do filme com a forma do pensamento: uma grande quantidade de informações e referências substituem umas às outras seguidas de um teor enunciador mais preocupado em avaliar e ressignificar os objetos do mundo livremente, desconectando-se e conectando-se outra vez por via de um sistema de associações e enunciando suas características plásticas e suas possibilidades interpretativas.

Um sonho descrito por Machado, que revela em seus traços realistas uma subversão da forma literária: em seu livro, de 1880, o autor fragmenta as situações e as intercala com capítulos em que intercede pela história, emite opiniões e conversa com o leitor – formato notadamente moderno para a época.

---

<sup>278</sup> CORDEIRO, Marcos Rogério op. cit., p. 293.

<sup>279</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>280</sup> *Idem, ibidem.*

Tais elementos da elaboração estética do livro são adaptados para o filme, favorecendo e sendo favorecidos pela forma de cinema-ensaio, abordada pelo diretor.<sup>281</sup>

*Viagem ao fim do mundo* incorpora o carácter ambíguo da obra machadiana de duas formas diferentes. Por um lado a narrativa fracionada divide-se em múltiplas histórias, múltiplas vidas das personagens, que pouco parecem ter em comum para além da viagem de avião que partilham. Não há uma unidade coesa, um fio condutor que torne lógica ou pelo menos linear as histórias individuais de cada uma das personagens. O acompanhar de cada uma delas revela-se quase como uma rutura para com a personagem anteriormente destacada. Por outro lado, no que diz respeito ao conteúdo do filme em si, dentro do universo das personagens, são vários os casos em que elas mesmas se apresentam, à semelhança de Brás Cubas, como seres carregados de dúvidas e contradições.

São vários os momentos introspectivos protagonizados por uma freira que faz aquela viagem de avião. Destacarei um (figura 29):

Até agora ainda que tenha pensado nisso constantemente enquanto oro, durante a missa, ou à luz da meditação, não tive uma só vez durante um segundo a sensação que Deus me quer dentro da Igreja. Nem sequer a sensação de incerteza ficou alguma vez. Creio que Deus não me quer dentro da Igreja. Não tenho pois que pensar mais nisso. Não o quer agora pelo menos. Mas se não me engano me parece que a sua vontade é que permaneça fora também no futuro, salvo talvez no momento da morte. Pois eu estou sempre disposta a obedecer a toda a ordem, qualquer que seja. Obedecerei com alegria à ordem de ir ao centro do inferno e permanecer ali eternamente. Todavia, não tenho preferência por este tipo de ordem. (...) Há só uma ocasião em que verdadeiramente já não sei nada desta certeza: o contacto com o sofrimento dos outros. Os indiferentes e desconhecidos também, talvez ainda mais inclusive dos séculos passados mais distantes. Este contacto me faz um mal atroz, me desgarrar tanto a alma que o amor de deus se torna quase insuportável durante algum tempo. Mas o grande enigma da vida humana não é o sofrimento, é a desgraça. Não é assombroso que inocentes sejam mortos, torturados, despejados de seus países, reduzidos a miséria ou escravidão, encerrados em campos de concentração? pois há criminosos capazes de realizar tal coisa. Tão pouco é assombroso o facto que a enfermidade imponha longos sofrimentos que paralisam a vida e a transformam em uma imagem de morte, pois a natureza está submetida à combinação cega de forças mecânicas. Mas é assombroso que Deus tenha dado à desgraça o poder de apossar-se da alma, mesmo dos inocentes, e dominá-la como senhor absoluto. A desgraça torna Deus ausente durante algum tempo, mais ausente que um morto, mais ausente que a luz num calabouço totalmente escuro. Uma espécie de horror enche toda a alma. Durante esta ausência, não há nada que amar. É terrível que nestas trevas, em que não há nada que amar, a alma deixe de amar e a ausência

---

<sup>281</sup> Pinheiro, T.S., Barata, D.S. op. cit., pp. 4201-4202.

de Deus se torna definitiva. É necessário que a alma continue amando o vazio, ou ao menos desejando amar.<sup>282</sup>

A voz *off* é interrompida por um plano da personagem no avião que agora fala, dirigindo-se diretamente para a câmara (figura 30): “Me tranquiliza um pouco pensando que Cristo chorou ao prever os horrores da tomada de Jerusalém.”

O excerto acima transcrito, apesar de longo, representa na perfeição a questão da dúvida, da instabilidade e da mudança brusca de ideias que está tão presente quer no filme, quer no livro. O discurso da personagem começa assertivo, baseado na certeza de já não se sentir parte da Igreja por achar que essa não é a vontade de Deus. Ainda dentro desse discurso, a certeza absoluta é desacreditada levemente quando a mesma se afirma de que a vontade de Deus é essa, mas talvez se trate de uma vontade momentânea. No futuro pode ser que ela volte a sentir-se parte da Igreja. De um discurso que sugere um princípio de negação, passa para um que anuncia uma certa dúvida quanto à suposta certeza previamente defendida de forma aguerrida. Em seguida, a personagem começa a colocar indiretamente a Igreja em causa, porque de um modo passivo-agressivo questiona o amor de Deus, o seu germe. Ao falar do sofrimento humano, culpando Deus por esse facto, a personagem aos poucos abandona um discurso de adoração e adquire um de incompreensão e quase revolta. A frase final que conclui os seus pensamentos, que já não é dita em voz *off*, pode ser interpretada de dois modos. Por um lado a personagem pode sentir regozijo pelo facto de o choro de Deus representar um sofrimento justo; por outro pode representar a constatação (que lhe parecia distante) de Deus não ser indiferente aos males do mundo, facto que pode aliviá-la. Neste discurso há, em vários momentos, mais do que uma rutura com o que foi dito, uma negação afincada do pensamento anterior e a substituição do mesmo por uma ideia diferente, que corresponde à ordem defendida por Octavio Paz.

Do mesmo modo, como referido, as personagens entre si também geram ruturas. Na sequência de um outro discurso introspetivo da freira, no qual ela refere a importância que um poema teve na sua vida, a exposição dos seus pensamentos termina da seguinte forma (figura 31): “Mais tarde, lendo, descobri que este soneto seria fundamental na minha vida. Numa dessas declamações, Cristo mesmo desceu do Céu, e apoderou-se de mim. Em minhas meditações obre o problema de Deus não havia nunca previsto esta

---

<sup>282</sup> CAMPOS, F. (1968). *Viagem ao fim do mundo*. Brasil: Fernando Campos Produções Cinematográficas e Talula Abramo Campos Produções Cinematográficas.

possibilidade de um encontro real de pessoa a pessoa aqui na Terra entre um ser humano e Deus. Senti unicamente através do sofrimento a presença de um amor análogo, ao que se lê no sorriso de uma pessoa amada.” Do plano da freira, introspectiva, há um corte a seco para o plano de um homem (figura 32) que debita os seus pensamentos em voz *off*. O seu discurso inicia-se com: “Cá estou eu novamente pensando besteira.” A personagem prossegue depois, falando sobre o seu medo de andar de avião. O corte e sobretudo a diferença entre o que uma personagem acaba de dizer e o que a outra começa por dizer dão um tom cómico à cena. Ao mesmo tempo, desvia o espetador do percurso pelo qual se julgava que o filme estava a enveredar. Embalado pelos pensamentos da freira, o espetador é como que acordado por uma interrupção abrupta. Como já foi referido, Machado de Assis faz uso dessa técnica para evidenciar a superioridade que Brás Cubas sentia em relação ao resto das pessoas. Ao mudar de ideia e ao mudar o rumo da narrativa ao sabor das suas vontades, o leitor sente-se manipulado porque é forçado a adotar um ponto de vista inesperado. No filme, esse registo fraturante também é explorado. Quando o espetador está mergulhado em determinado discurso, o cineasta não tarda a quebrá-lo provando ao espetador que a imprevisibilidade comanda o filme, e que é ele que retém total controlo sobre o espetador.

No filme de Fernando Coni Campos surge a impressão de que, para incluir uma obra que se insere num período de mutação permanente e cujo papel também causou distúrbio, é necessário o uso de uma linguagem também ela aberta à diferença e à mudança. Estamos perante a inevitabilidade de perceber a mudança criando mudança.

A própria história do cinema, não fosse esta uma arte cuja primeira grande explosão criativa se dá num momento contemporâneo ao das vanguardas do século XX, é feita de vontade de transição. No filme, a certa altura evoca-se, novamente num tom documental, a mudança de padrões em cinema, nomeadamente quando no cinema francês as atrizes começaram a aparecer despidas em frente à câmara (figura 33). Tal facto fazia com que o cinema de Hollywood perdesse audiência em favor do francês. Para contornar esta questão, também em Hollywood as atrizes começaram a surgir sem roupa, e este facto que seria fortemente condenável em décadas anteriores, passava agora a ser encarado com naturalidade.

Todo este ambiente de efervescência é também alimentado pela escolha da banda sonora do filme, onde se inclui a música *Alegria*, *Alegria* de Caetano Veloso:

Em caras de presidentes  
Em grandes beijos de amor  
Em dentes, pernas, bandeiras  
Bomba e Brigitte Bardot  
O sol nas bancas de revista  
Me enche de alegria e preguiça  
Quem lê tanta notícia  
Eu vou  
(...)  
Eu tomo uma coca-cola  
Ela pensa em casamento  
E uma canção me consola  
Eu vou<sup>283</sup>

Ou ainda a música *Era um Garoto Que Como Eu Amava os Beatles e Os Rolling Stones*, de Engenheiros do Hawaii:

Era um garoto  
Que como eu  
Amava os Beatles  
E os Rolling Stones.  
Girava o mundo  
Sempre a cantar  
As coisas lindas  
Da América...<sup>284</sup>

A juntar a estas, também a música *Soy Loco Por Ti, America* de Caetano Veloso aparece no filme. Todas elas fazem referência a um mundo massificado onde parecem não existir fronteiras: Brigitte Bardot, os Beatles, Rolling Stones ou até a Coca-Cola são fenômenos mundiais. É assim ilustrada uma nova era que originou um movimento cultural no Brasil denominado Tropicalismo, que teve origem na música. Acerca do movimento e de uma certa tendência para a “americanização”, Caetano Veloso afirma, na sua obra *Verdade tropical*:

Costumo dizer que, se dependesse de mim, Elvis Presley e Marilyn Monroe nunca se teriam tornado estrelas. Fui eu, no entanto, o primeiro a mencionar - não sem que isso representasse um certo escândalo - a Coca-Cola numa letra de música no Brasil. Na segunda metade dos anos 50, em Santo Amaro, eram muito poucos os meninos e meninas que se sentiam fascinados pela vida americana da era do rock'n'roll e tentavam imitar suas aparências. (...) Não era a inautenticidade cultural que criticávamos neles, uma alienação das raízes regionais ou nacionais não lidávamos com tais noções, embora uma forma branda e ingênua de nacionalismo não nos fosse totalmente estranha; o que se criticava nesses meninos era a inautenticidade psicológica visível em seus esforços de copiar um estilo que os deslumbrava mas cujo desenvolvimento eles não sabiam como acompanhar. Riamos deles, como se percebêssemos que atuavam como canastrões. Mas o

---

<sup>283</sup> VELOSO, C. (1968). [CD]. Alegria Alegria. In *Caetano Veloso* (Faixa 4, 0 min., 38 seg.). Holanda: Philips Records.

<sup>284</sup> HAWAII, E. (1990). [CD]. Era um Garoto Que Como Eu Amava os Beatles e Os Rolling Stones. In *O papa é pop* (Faixa 2, 0 min., 15 seg.). Alemanha: BMG.

que mais me afastava dessa tendência de americanização era o fato de ela não ter chegado a mim com nenhum traço de rebeldia.<sup>285</sup>

Esta questão do Tropicalismo remete para o movimento do Cinema Novo, na medida em que ele surgiu precisamente de uma necessidade de se afastar da americanização que também se fazia sentir nos filmes. Caetano Veloso afirma:

E, se a música popular americana encontrou sempre por aqui a competição não apenas da rumba cubana, do tango argentino e do fado português, mas também, e sobretudo, da música brasileira, que nunca foi vencida no consumo nacional por nenhum produto de importação, o cinema de Hollywood não encontrou quase nenhuma resistência nacional e conviveu com as produções europeias e mexicanas sem maiores motivos para se sentir ameaçado.<sup>286</sup>

Nessa importação cultural houve uma influência não só norte-americana como também europeia, personificada na figura da atriz francesa Brigitte Bardot na música *Alegria, Alegria*. Assim, quer do ponto de vista musical, quer do ponto de vista cinematográfico, estamos perante dois meios artísticos que sofreram uma certa abertura e influência estrangeira. No caso da música essa influência é evidente nos temas que aborda, e no caso do cinema serviu de ponte para uma luta por uma produção mais nacionalista, que ganhou contornos com o Cinema Novo.

De volta ao avião, em *Viagem ao fim do mundo* o rapaz que comprou a obra machadiana continua a sua leitura e ouvimos agora em voz *off* trechos do capítulo setenta e um, “O senão do livro” (figura 34):

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...

E caem! - Folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, como quaisquer outras belas e vistosas; e, se eu tivesse olhos, dar-vos-ia uma lágrima de saudade. Esta é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar... Heis de cair. Turvo é o ar que respirais, amadas folhas. O sol que vos alumia, com ser de toda gente, é um sol opaco e reles, de cemitério e carnaval.<sup>287</sup>

---

<sup>285</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 12.

<sup>286</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>287</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 127.

No filme, a grande maioria das vezes a palavra “livro” é substituída por “filme” e a palavra “leitor” por “espetador”. O facto de o capítulo seleccionado se iniciar com a frase “Começo a arrepender-me deste livro” ilustra novamente o carácter agitado, inconformado, inconstante de Brás Cubas. Nada é uma certeza. A evocação deste capítulo remete para uma identificação do realizador com as escolhas literárias de Machado de Assis. Quer o livro quer o filme estão assentes numa descontinuidade e irregularidade, nomeadamente quando se acusa o leitor de amar “uma narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente”, quando quer o livro quer o filme não se apresentam como tal, pelo contrário, afastam-se completamente desses princípios. Em *Viagem ao fim do mundo* a forma do filme, o facto de o mesmo ser constituído por vários grupos de cenas que não aparentam relação óbvia com as que lhe são anteriores ou posteriores, essa desordem e quebra de continuidade serve um princípio maior: o de ser, na sua forma e conteúdo, o encarnar da agitação da obra machadiana. Esta mesma questão de descontinuidade é verbalizada no filme. No avião, o homem de meia idade questiona uma mulher acerca da sua presença no avião uma vez que não a viu entrar no mesmo, ao que ela responde: “Eu sou um erro de continuidade, só apareço nos planos ímpares. Nos pares esta poltrona está vazia” (figura 35).

Concluindo, *Viagem ao fim do mundo* tem uma influência machadiana forte uma vez que ambas as obras aspiram a mudança e o realizador, sendo inspirado pelo livro, decidiu recorrer à descontinuidade para transpor uma obra irregular.

### **3.2.3. Brás Cubas de Júlio Bressane**

Júlio Bressane é um dos nomes mais relevantes do Cinema Marginal, e por isso uma das principais figuras no que toca à desconstrução das práticas cinematográficas em voga, nomeadamente no que diz respeito à narrativa de um filme. Tais princípios estão em conformidade com a escrita de Machado de Assis, e esse talvez tenha sido um dos motivos pelos quais o realizador apostou na obra do autor para realizar o seu filme *Brás Cubas*, em 1985. O seguinte excerto retirado da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* demonstra na perfeição o principal motor que ambos, realizador e escritor, têm em comum:

De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto do método, sendo,

como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem graveta nem suspensórios. Mas um pouco à fresca e à solta (...).<sup>288</sup>

No ensaio “O cinema do cinema: Julio Bressane, tradução e invenção”, Fábio Camarneiro afirma o seguinte:

O cinema de Bressane faz necessário pensar sobre (quicá impossíveis) “traduções”. Marcados por uma sólida erudição, repletos de referências ou citações a textos literários e filosóficos, a pinturas, ao samba etc., os filmes do realizador operam aproximações entre diferentes linguagens – traduções intersemióticas. Porém, a partir da afirmação de que traduzir seria algo “impossível”, começamos a perceber que as operações do realizador agem em outro campo. Não se trata de substituir um signo por outro (palavra por palavra, cena por cena, imagem por imagem), mas sim evocar, aludir, criar intertextos, releituras.<sup>289</sup>

Neste sentido, fica já subentendido que ainda que Bressane faça uso de outras artes para criar a sua, esse processo de transposição medial não é feito segundo uma lógica de correspondência direta de signos. Por sua vez, dá-se antes uma abordagem mais vaga que, mesmo que tenha por base explícita uma outra obra (como é o caso de *Brás Cubas*), não tem como objetivo a tradução literal, até porque como já vimos no segundo capítulo grande parte dos teóricos de cinema não consideram essa uma abordagem justa no que diz respeito a este processo de remediatização. No que diz respeito a adaptações, Bressane mostra-se reticente quanto ao conceito muitas vezes ligado à questão da cópia fiel, e prefere o uso do termo *transcrição*.<sup>290</sup> Nas palavras do realizador:

Mas criou-se uma relação, uma associação entre literatura e cinema de uma maneira incompleta, insatisfatória: como tradução. De certa maneira, a literatura foi para o cinema sem a literatura, foi apenas como um enredo, não é? E é aí que começa a se colocar a questão da tradução, que é ainda uma terra incógnita. (...) Mas como é que você poderia realmente criar essa relação de tradução, essa relação tão importante? Essa é a dificuldade, essa complexidade, é que é o desafio.

Num certo sentido toda tradução é impossível, todo objeto artístico é irreduzível. Tradução não se faz. (...) o que se traduz num filme é o entrecho. (...) Mas o estilo, essa é que é a dificuldade. O estilo é alguma coisa que deve ser superada, mas você para superar, você precisa identificar. (...) O que você pode fazer nessa outra linguagem é sugerir um procedimento, dentro dessa outra linguagem, que remeta ao original.<sup>291</sup>

---

<sup>288</sup> *Idem*, pp. 36-37.

<sup>289</sup> Penafria, M., Baggio, E., Graça, A.R., Araujo, D.P. *Revisitar a teoria do cinema – teoria dos cineastas vol.3*. Covilhã: Labcom, 2017, p. 134.

<sup>290</sup> NUTO, Rosângela Cavalcanti. op. cit., p. 68.

<sup>291</sup> BRESSANE, Julio. Julio Bressane: Miramar. Vidas secas e o cinema no vazio do texto. *Cinemas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, nº06, p. 07-42, jul-ago 1997.



Neste sentido, fica claro o pensamento do cineasta relativamente à questão da adaptação: ele rejeita-a enquanto cópia fiel da obra literária, e abre espaço para uma definição que se baseia na criação de uma linguagem cinematográfica que capte o estilo da obra e que por isso remeta ao original. Relembrando a categorização feita por Kamilla Elliott relativamente à adaptação, a este cineasta corresponderia o *psychic concept*, segundo o qual o mais fundamental numa adaptação é que se mantenha o *espírito* do texto. Interessa-me por isto analisar de que modo Júlio Bressane se serviu de métodos puramente cinematográficos para representar esse tal *espírito* da obra literária, e são alguns desses momentos que vou destacar.

Para começar, o primeiro plano do filme é daqueles que mais se destaca e que melhor corporaliza esta vontade de o cineasta captar o estilo literário e depois transformá-lo em objeto cinematográfico. *Brás Cubas* inicia-se com o plano de um esqueleto deitado. Por cima dele um técnico de som faz percorrer um microfone por entre as suas ossadas, que segura pelo cabo (figuras 36 e 37). O primeiro de todos os planos está imediatamente carregado de uma grande quantidade de informações. Em primeiro lugar, remete logo para a primeira parte do título da obra machadiana: *memórias póstumas*. O cinema de Júlio Bressane, e em concreto este filme que me proponho analisar, pressupõe um espetador devidamente esclarecido e recetivo a uma certa experimentação. Apenas um espetador minimamente informado acerca do romance que originou o filme teria perspicácia para, apenas com um plano, associá-lo à expressão “memórias póstumas”, uma vez que a mesma não consta no título do filme. Nas palavras de Germana Pereira: “Ao explicitar, ou pelo menos tentar fazê-lo, o que a *priori* deveria estar implícito no filme, Bressane convida o público a lançar um olhar interpretativo sobre o que lhe está sendo mostrado, a deixar a passividade de lado e participar na construção do significado.”<sup>292</sup> O espetador de Júlio Bressane quer-se por isto participativo: o autor expõe uma associação de ideias, mas o que resulta dessa junção não é explícito e a resposta a essa soma reside na mente de cada membro da audiência. Como verbaliza Rosângela Nuto:

Este plano significa, ou uma de suas significações é: memórias póstumas. A questão é: como chegar a esta informação, que não está contida no plano? A operação é dupla: uma proposição do realizador a que deverá corresponder uma reação do espetador. O realizador vai até um certo ponto, o espetador, estimulado pelo plano, fará por conta própria o resto do caminho. O trabalho do espetador consiste essencialmente em mobilizar um conhecimento

---

<sup>292</sup> PEREIRA, Germana. op. cit, p. 25.

que ele deve ter previamente. Se o espetador não tiver este conhecimento, a operação se interrompe.

Se ele o tiver, a operação será deslanchada pelo estímulo provocado pela imagem. Ela é estimulante, pela junção curiosa, inesperada de dois elementos tão díspares: um esqueleto e um microfone.

Assim estimulado, o que o espetador mobiliza? O título, ou mais precisamente, a primeira parte do título do romance de Machado de Assis que este filme adapta para a tela.<sup>293</sup>

Passando agora para uma análise interpretativa do plano, com base na minha experiência enquanto espetadora, deduzi que o plano sugere o dar voz ao cadáver. Um microfone serve para ampliar o som, e no caso há uma insistência: o microfone percorre os ossos lentamente, penetra a cavidade do olho, insiste em certas zonas do esqueleto permanece, afasta-se e volta a aproximar-se (figura 38). Esta proximidade e afastamento relativamente ao objeto traz consigo o som cru do microfone que embate nele, que por ser um som um pouco incomodativo, contribui para a sensação de tempo prolongado: quando algo nos incomoda, parece-nos que o tempo passa mais devagar. Para além disto, neste plano, e um pouco por oposição ao que acontece na maioria do filme que se concentra na figura de Brás Cubas (tal como acontece no livro), o protagonismo não reside no técnico de som nem tampouco no esqueleto, mas sim no microfone.

Em *L'image-temps*, Gilles Deleuze debruça-se sobre esta questão: “No antigo realismo ou de acordo com a imagem-ação, os objetos e os meios já tinham realidade própria, mas esta era uma realidade funcional, estreitamente determinada pelas exigências da situação, ainda que estas fossem tão poéticas quanto dramáticas (...).”<sup>294</sup> Neste sentido, nem sempre a história do cinema conferiu protagonismo e autonomia ao objeto como acontece em *Brás Cubas*. Por oposição, o objeto podia ter uma realidade própria, sim, mas sempre em função da situação. No entanto o panorama mudou: “Os objetos e os meios conquistaram uma realidade material autônoma que os faz valerem por si mesmos. É preciso portanto que não somente o espectador mas também os protagonistas invistam os meios e os objetos pelo olhar, que vejam e ouçam as coisas e as pessoas, para que a ação ou a paixão nasçam, irrompendo numa vida cotidiana preexistente.”<sup>295</sup> Deste modo, e apesar de tendencialmente as cenas se focarem em ações ou em personagens, é necessário convidar os objetos a terem uma postura mais participativa, através da atenção que o ator e o espetador lhes prestam. A mais básica necessidade à vida de um objeto no grande ecrã seria essa: a atenção do olhar de quem o vê, quer dentro do ecrã, quer fora

---

<sup>293</sup> NUTO, Rosângela Cavalcanti. op. cit., p. 71.

<sup>294</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 - a imagem-tempo*. op. cit., p. 12.

<sup>295</sup> *Idem*, p. 13.

dele. Para além disto, esta questão do objeto tem ainda implicações no tempo do filme. Nas palavras de Deleuze: “A imagem-ação desaparece em favor da imagem puramente visual do que *é* uma personagem, e da imagem puramente sonora do que ela *diz*, uma natureza e uma conversa absolutamente banais constituindo o essencial do roteiro.”<sup>296</sup> Esta questão, analisada com base no trabalho do cineasta japonês Yasujiro Ozu, diz respeito à sensibilidade que o cineasta tem para captar o quotidiano, especialmente através da manipulação do tempo, do deixar fluir. Como foi referido, o microfone que embate nos ossos múltiplas vezes gera um ruído desagradável. Esse ruído, esse *ouvir*, é respeitado na sua durabilidade. Não se corta a cena nem se ameniza o som, deixa-se que o som tenha protagonismo, deixa-se que o som e o objeto fluam. Assim, na primeira cena do filme *Brás Cubas* há uma dupla conjugação do protagonismo dado ao microfone: ele é o centro da cena, o objeto que é mais filmado, e o som que ele emite é também central, uma vez que é o único som que se ouve e por isso não compete com nenhum outro.

Em seguida, de um plano fixo que demonstra o microfone a escorrer pelas ossadas, a câmara contorce-se e passamos a ter um plano contrapicado, cujo foco incide no operador de som, que controla o microfone (figura 39). Temos a sensação de que aquela tentativa de dar voz ao esqueleto acabou de facto por lhe trazer vida e temos um plano semelhante ao olhar do esqueleto, como se a permanência do microfone nas cavidades oculares o tivesse dotado de visão. De um modo semelhante, também a vida de Brás Cubas ganhou contornos, depois de se extinguir, por causa da palavra. Reside aqui uma diferença: no livro, Brás Cubas ganha vida através da palavra escrita, e no filme através da imagem e do som. É relevante acrescentar que, no entanto, quando se dá a mudança de plano para um semelhante à perspetiva do esqueleto, esta não é exatamente a mesma: o seu crânio encontra-se do lado esquerdo do plano e a perspetiva subjetiva à qual temos acesso corresponde ao olhar de alguém deitado na direção oposta. Este fator relembra a descontinuidade em termos de direcionamento do olhar explorada por Godard e por mim referida anteriormente. O Cinema Marginal, ao fazer jus aos seus princípios, afasta-se propositadamente das ditas regras de posicionamento de câmara e continuidade.

O plano por mim destacado corresponde na íntegra ao que Júlio Bressane defende: a transmutação do espírito da obra literária para a cinematográfica, respeitando-se os recursos específicos do segundo meio. Assim, sem fazer uso de palavras (a única que se ouve é “nacrofone”<sup>297</sup>), o espetador tem acesso a uma ideia complexa.

---

<sup>296</sup> *Idem*, p. 23-24.

<sup>297</sup> BRESSANE, J. (1985). *Brás Cubas*. Brasil: Embrafilme e Júlio Bressane Produções Cinematográficas.

Outro aspeto especificamente cinematográfico a que o realizador recorre para expressar o que consta no livro é a câmara à mão. Como foi referido no primeiro capítulo, e com especial incidência no Neorrealismo italiano, a câmara à mão sugere subjetividade: assemelha-se ao caminhar das pessoas, e por isso associa-se-lhe um olhar humano também. Humano por oposição a mecânico e por isso mais próximo da audiência e da sua própria visão (figuras 40, 41 e 42).

Na sequência acima ilustrada através da escolha de fotogramas, está representado o pesar de pessoas conhecidas de Brás Cubas, após a sua morte. A câmara move-se por entre os presentes e para o espetador é transmitida a sensação de estar a caminhar naquele espaço, com alguma intimidade. Para além disso, a câmara à mão por vezes traz uma certa imprevisibilidade por se afastar da rigidez dos planos fixos. Apesar de frequentemente as cenas serem ensaiadas e se saber, com maior ou menor rigor, o que vai constar no plano nas várias etapas do movimento de câmara, neste filme em específico tais etapas não parecem ser enquadradas com rigidez, por causa do balançar da câmara que dá a sensação de se tratar de uma filmagem amadora, longe do sentido pejorativo. Ainda que a câmara à mão se afaste da rigidez do tripé, existem outros mecanismos que ajudam a controlá-la para que a imagem não balanceie demasiado, e a despreocupação para com essa estabilidade sugere uma sensação de liberdade que irei explicar mais à frente.

A câmara à mão e a escolha de planos neste filme, mais até que no filme de Fernando Coni Campos, assemelham-se em pleno ao papel do narrador em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como reforça Germana Pereira: “Bressane não apresenta (...) o narrador-personagem constantemente em cena, visto que o seu principal narrador é o narrador cinemático, a câmara, mas insere em algumas ocasiões comentários feitos pelo próprio Brás Cubas (...).”<sup>298</sup> A câmara, responsável pela escolha do que surge em plano, seleciona aquilo que mostra da mesma forma que Brás Cubas seleciona aquilo que conta. A ideia de responsabilidade aqui surge num duplo sentido. Não só tecnicamente é essa a função da câmara como para além disso, precisamente por se tratar de uma câmara à mão, notamos-lhe a presença e pensamos nela como pensaríamos numa personagem. Enquanto que quando se trata de um plano fixo ou de movimentos de câmara perfeitamente orquestrados ela até passa despercebida, e esquecemo-nos que atrás dela, a guiá-la e a controlá-la, está uma pessoa ou um grupo de pessoas, no filme de Júlio Bressane essa presença é assinalada, consciente ou inconscientemente. Por isto, a câmara pode quase

---

<sup>298</sup> PEREIRA, Germana. op. cit., p. 66.

funcionar como uma personagem em si. Na sequência que illustrei em cima com alguns fotogramas trata-se precisamente disso: vaguear entre os presentes como se se tratasse de mais um deles. A sua presença é notada. A fluidez da câmara que não está presa a nenhum artifício mecânico transmite a sensação de que a qualquer momento ela pode mudar o ângulo, do mesmo modo que uma pessoa desvia o olhar.

Grande parte do filme incide sobre este olhar distante da estabilidade artificial de um tripé. O ser humano tem a capacidade de, movendo a sua cabeça ou a direção dos olhos, mudar o que retém no seu olhar com uma facilidade quase instantânea. Raramente observamos algo exatamente do mesmo ângulo, sem distrações e sem desviar o olhar, por um largo período de tempo. O nosso olhar é livre e obedece aos nossos instintos, está em constante movimento. A câmara à mão remete precisamente para essa liberdade de serpentear por onde se quiser, já que está isenta da prisão de um artifício fixo. Do mesmo modo, o narrador em *Memórias póstumas de Brás Cubas* teve liberdade de serpentear livremente por entre as suas memórias. Transmite-se assim uma sensação de soltura, desapego, que tanto o escritor como o realizador concretizaram. O primeiro no sentido de as nossas próprias memórias serem pensamentos soltos: lembramo-nos do que fazemos questão de recordar ou temos memória um pouco seletiva, por vezes as memórias são precisas e outras vezes menos, a nossa perspetiva e opinião sobre os acontecimentos também as molda e torna-as reflexões pouco estáticas. No caso do segundo, a liberdade advém em primeira instância da vontade de propositadamente infringir as regras fixas do cinema (evidentes no cinema de Hollywood), e em segundo lugar, como foi mencionado, o Cinema Marginal levou ao extremo a vontade de fazer coincidir o conteúdo com a forma, nomeadamente através da estética do lixo. No caso, a câmara à mão permite a liberdade em termos cinematográficos que o narrador tinha ao ter total controlo sobre as memórias que selecionava, o que delas escolhia contar, e a sua ordem cronológica.

Em *Brás Cubas* faz-se uso de planos surpreendentes. Em conversas raramente se recorre ao clássico campo/contra-campo, as personagens aparecem filmadas de ângulos extremamente criativos com muita frequência, como se cada plano fosse uma oportunidade de criar um enquadramento o mais diferente e inesperado possível.

As figuras 43 e 44 representam conversas, e como referido a escolha de ângulos afasta-se da típica conceção de campo/contra-campo, usada com frequência para filmar diálogos. A figura 45 corresponde a um plano onde é usada câmara à mão para seguir Brás Cubas. Ao invés de se optar por exemplo por um plano aproximado de peito ou um

plano médio, filma-se apenas o chapéu de Brás Cubas à medida que ele caminha. Na figura 46, a personagem que fala para a câmara tem entre si e a lente uma espécie de folha, que vai rasgando e que forma uma janela através da qual é possível visualizar a personagem.

Essas escolhas criativas e inesperadas de planos relembram novamente a questão do narrador das *Memórias póstumas* que interrompia o fio condutor do que relatava para se impor com as suas considerações acerca do livro, as suas mudanças de ideias, as suas dúvidas. Apesar de terem um princípio diferente, os dois meios causam a mesma sensação: a sensação de interrupção. Em *Brás Cubas*, os planos por mim destacados revelam-se como uma espécie de suspensão da cena no tempo. Surpreendido pela escolha do realizador, o espetador não atenta tanto no que é dito ou no que se passa, mas atenta mais na forma como os planos se sucedem. Dá-se como que uma rutura inesperada. Do mesmo modo que as intervenções de Brás Cubas criam uma quebra, também aqui os planos interrompem o fluir natural das cenas que os antecedem. Eles também funcionam como mecanismos para afirmar a superioridade. No livro, Brás Cubas expressa-a mudando de ideias e desviando o leitor do caminho que o mesmo achava ser o correto, e no filme, inesperadamente, o espetador também tem de se adaptar com velocidade às mudanças de plano que põem em evidência a criatividade e superioridade do dispositivo, e que propositadamente paralisam o fluir das cenas, para nos relembrar que a história não está sob o nosso controlo. O dispositivo fica subtilmente desnudado. Germana Pereira associa estes “enquadramentos fora dos padrões clássicos”<sup>299</sup> a uma ferramenta que demonstra “a ironia, o deboche, a volubilidade (...).”<sup>300</sup>

Em *Brás Cubas* põe-se em prática uma liberdade visual e cinematográfica que mimetiza processos de livre associação presentes na mente humana, liberdade essa que é explorada ao limite. Para além disto, quando recordamos episódios isolados, não precisamos necessariamente de criar ligações óbvias entre uns e outros, as lembranças podem ocorrer com diferenças espaciais e temporais abruptas, como por vezes acontece em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Em cinema há, de acordo com uma perspetiva hollywoodiana clássica, uma necessidade de interligar as cenas de forma lógica. A ligação entre elas é analisada e estudada desde a escrita do argumento. É por isso curioso o facto

---

<sup>299</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>300</sup> *Idem*, *ibidem*.

de Júlio Bressane respeitar esse caráter brusco e áspero das memórias no filme, do mesmo modo que Machado de Assis o respeitou na sua obra literária.

Em “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”, Ismail Xavier afirma:

A sucessão nos filmes de Bressane é de tipo paratático, sem encadeamentos, subordinações. Faz-se de séries descontínuas. Cada sequência é um recomeço que permite uma liberdade de operações do olhar que parecem “arbitrárias”, porque não motivadas pela situação que focalizam.<sup>301</sup>

Acrescenta ainda:

De outra feita, a câmera se detém num espaço e abandona as personagens, novamente para instaurar um fluxo de estímulos em outra direção. Às vezes, nos faz observar um cenário ou paisagem por longo tempo antes de qualquer movimento ou chegada das personagens<sup>302</sup>

O primeiro excerto transcrito vai precisamente ao encontro da noção de descontinuidade por mim mencionada: há uma constante quebra numa sequência ainda curta que se havia criado, e o que a sucede tende a parecer arbitrário e desconexo, porque não obedece a um princípio de linearidade. Depois, essa desconexão não é apenas algo que se manifesta estruturalmente, mas também na forma de filmar. Como já havia sido referido, a câmara em Júlio Bressane parece ter vontade própria: fixa-se no que lhe apetece e o espetador por sua vez vê-se forçado a observar esse ponto de vista. Num sentido figurativo, alicerçado na ideia de a câmara se confundir com o olho humano (uma vez que o objeto em si não tem vontades próprias).

O sétimo capítulo da obra machadiana, “O delírio”, é representado no filme de forma literal: enquanto um asiático faz a barba a Brás Cubas, ele belisca-o (no caso do livro é o próprio Brás que se transforma num asiático e no caso do filme é uma outra personagem a interpretar o barbeiro) (figura 47). Depois, em cima da cama ao lado dos dois vemos um homem que tem um fato em formato de livro cujo título é *Suma teológica* (figura 48). Vemos um hipopótamo debaixo de água que espreita, como se estivesse sempre atento, a observar (figura 49). A preto e branco, um conjunto de homens constrói uma jangada e usa-a (figura 50).

Aqui, faz-se uso da incoerência como forma de exteriorizar um episódio que jamais poderia ter um princípio lógico. É respeitada a ideia original de Machado de Assis,

---

<sup>301</sup> XAVIER, Ismail. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. op. cit., p. 10.

<sup>302</sup> *Idem*, p. 11.

bem como o absurdo que por vezes reside nos nossos sonhos, pensamentos, ou, no caso, um delírio. A mistura de imagens a cores com imagens a preto e branco reflete precisamente um princípio de alucinação. Uma vez que se trata de uma situação irrealista, a sua representação fiel por si só faz jus ao seu objetivo: ao traduzir de forma objetiva uma situação desconexa, esse mesmo princípio de desconexão mantém-se.

Em várias situações a representação dos atores revela-se propositadamente exagerada e teatral. Quando a mãe de Brás Cubas dá à luz (figura 51), ou até mesmo quando morre (figura 52), emite sons aparentemente em dissonância com a natureza da situação. Tal tom está presente em mais mortes ao longo do filme e vai ao encontro do sentido de humor evidente ao longo da obra machadiana. Estamos sempre perante uma certa ironia, e é frequente o leitor esboçar um sorriso ao longo da leitura por causa dela. No filme, uma vez que o mesmo pretende afastar-se da ideia de cópia, a estratégia usada para refletir este sentido de humor reside, em parte, na representação dos atores que investe num registo cómico e que por isso ameniza até os momentos mais tristes da obra. O mesmo ocorre na leitura do livro, é com frequência que se encara com humor assuntos sérios. Para além deste aspeto da direção de atores, também os risos das personagens são exagerados, com regularidade, em especial em situações sociais o que sugere a falsidade do riso e a importância dada à aparência, que é superior à importância dada à genuinidade da conversa e das reações (figura 53).

A situação repete-se com a questão do choro forçado, nomeadamente em funerais. No caso da figura 54, Virgília chora a morte de Brás Cubas no seu funeral. A personagem olha para a câmara de forma fria e no fim do plano surge a impressão que dá um pequeno riso. Logo após este plano, sucede-se outro em que chora, junto de outras personagens presentes no funeral, dando a impressão de o choro ser forçado, e apenas acontecer na presença de terceiros. Este exagero leva-nos a não sentir uma forte empatia com as personagens e remete para a ideia de se tratar de um grupo social superficial, que gira em torno de interesses económicos e da aparência, e que por isso não tem profundidade emocional: é tudo um teatro, um fingimento, o que permite uma aproximação muito válida desta obra com o pós-modernismo. O capítulo cento e doze, intitulado “A opinião”<sup>303</sup> foca-se precisamente nesta necessidade de manter uma imagem socialmente aceitável. Quando Lobo Neves se apercebe que existe um romance entre Brás e Virgília, escolhe ignorar o sucedido precisamente por questões de reputação: “(...) cuido que ele

---

<sup>303</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 172.



estaria pronto a separar-se da mulher (...); mas a opinião, essa opinião que lhe arrastaria a vida por todas as ruas, (...) obstou à dispersão da família.”<sup>304</sup>

Para além desse registo hiperbólico representar a preocupação com a imagem, reflete também a contradição que está tão presente em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e que foi por mim referida no capítulo anterior (com base no estudo de Roberto Schwarz). A provocação do riso no espetador em momentos de dor decisivos para a história, o riso de Virgília após a morte de Brás Cubas, todas estas atitudes aparentam estar desajustadas, como se as reações das personagens e as situações às quais eles reagem não tivessem sido bem conjugadas. Fica assim evidente o carácter contraditório e instável das personagens, mais uma prova da associação teórica válida entre *Memórias póstumas* e o pós-modernismo.

Tal como em *Memórias póstumas de Brás Cubas* o narrador interfere na narrativa com regularidade, dando opiniões, exprimindo as suas angústias enquanto autor, ou até mesmo dando conselhos ao leitor, também no filme se revela esta crueza ou nudez do dispositivo.

No que diz respeito à literatura, Genette teoriza esta questão no *Discurso da Narrativa*, definindo “metalepse” da seguinte forma: “(...) toda a intrusão do narrador ou do narratário extradiegético no universo diegético (ou de personagens siegéticas num universo metadiegtico, etc.), ou inversamente (...).”<sup>305</sup> Deste modo: “A passagem de um nível narrativo para outro não pode, em princípio, senão ser assegurada pela narração, acto que precisamente consiste em introduzir numa situação, por meio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação.”<sup>306</sup> A questão da metalepse pode dividir-se em dois, como sintetiza Doritt Cohn:

I call exterior all metalepsis that occurs between the extradiegetic level and the diegetic level—that is to say, between the narrator’s universe and that of his or her story (e.g., John Fowles’s *The French Lieutenant’s Woman*). I call interior all metalepsis that occurs between two levels of the same story—that is to say, between a primary and secondary story, or between a secondary and tertiary story (e.g., Flann O’Brien’s *At Swim-Two-Birds*).<sup>307</sup>

Assim, para Doritt Cohn, metalepses exteriores ocorrem entre o nível diegético e o extradiegético, ou seja entre o narrador e a história que conta; enquanto por sua vez

---

<sup>304</sup> *Idem*, p. 173.

<sup>305</sup> GENETTE, Gérard. op. cit, p. 234.

<sup>306</sup> *Idem*, p. 233.

<sup>307</sup> COHN, Dorrit. Metalepsis and mise en abyme. *In Narrative*, vol. 20 no. 1, 2012, pp. 105-106.

metalepses interiores ocorrem entre dois níveis de uma mesma história, ou seja, por exemplo entre uma história principal e uma secundária.

Um dos principais aspetos a realçar no filme é precisamente o facto de ele se manter fiel ao princípio de metalepse que o livro contém. Como já foi analisado, no livro o narrador dirige-se ao leitor regularmente, interferindo na leitura, e essa é uma das características mais marcantes da obra. Por sua vez, no filme, também o realizador se serve de instrumentos especificamente cinematográficos para expor o dispositivo e interagir com o espetador.

Quando Brás Cubas se encontra com Marcela e ambos se beijam, a cena é interrompida pela equipa de filmagem que entra no plano e dá dicas aos atores (figuras 55 e 56). A posição dos mesmos põe em evidência a roupa interior da atriz e por isso discute-se a melhor posição e estratégia para filmar a cena. O espetador é de imediato lembrado de que está perante um filme, do mesmo modo que Brás Cubas por vezes não nos deixa imergir no universo da obra em profundidade porque insistentemente nos recorda de que se trata “apenas” de um livro. Para além disto, tal como Brás Cubas interage com o leitor, também no filme a personagem interage diretamente com o espetador, falando para a câmara. Este procedimento põe a nu, novamente, o dispositivo cinematográfico. Como Laura Mulvey defendeu, no cinema sentimos prazer em observar o outro porque temos a impressão de penetrar num mundo real, como *voyeur*, fantasia essa que é alimentada pela escuridão da sala de cinema: o ecrã é uma espécie de janela para a intimidade do outro. A partir do momento em que o ator fala para a câmara essa intimidade é quebrada, o espetador deixa de ser um observador passivo daquele mundo para passar a ter a impressão de que faz parte dele. Deixa de haver a distância espetador/universo ficcionado e parece que personagem e espetador se encontram num mesmo plano porque a personagem interage diretamente com quem a vê. Esta é a forma de transpor para o cinema a mesma sensação que o leitor tinha ao ler o livro. A fantasia nos moldes que Mulvey descreveu é interrompida. Para Germana Pereira, esta escolha cinematográfica “[é] o que de mais próximo os diretores poderiam fazer da obra de Machado de Assis, pois essa cena representa um verdadeiro diálogo de meios semióticos e quebra de uma vez com qualquer mergulho catártico.”<sup>308</sup>

No filme, Brás Cubas fala diretamente para a câmara várias vezes, como quando ao falar de Marcela afirma “amou-me durante quinze meses e onze contos de reis” (figura

---

<sup>308</sup> PEREIRA, Germana. op. cit., p. 102.

57) ou quando, a propósito do facto de Virgília pretender casar com Lobo Neves, Brás lamenta “ela comparou a águia ao pavão e elegeu a águia” (figura 58). Quando Brás parte para Coimbra sem Marcela, apesar de ela lhe ter prometido que ia com ele, vemos, após essa partida, Marcela a olhar para a câmara com um colar de pérolas na boca, como se essa fosse a interpretação figurativa de Brás acerca do carácter interesseiro dela (figuras 59 e 60). Quando Brás Cubas, ao fim de uns anos, reencontra Virgília com o seu marido, Lobo Neves, questiona-se – “Porque não fui ministro?” -, enquanto abana a cabeça de um lado para o outro (figura 61).

Este olhar diretamente para a câmara pode ser interpretado como o equivalente ao narrador que fala diretamente para o leitor. Em ambos os casos dá-se um diálogo entre os universos diegético e extradiegético, ou seja, entre o narrador e a história que relata.

Em “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”, Ismail Xavier analisa esta questão da metalepse aplicada no trabalho de Júlio Bressane da seguinte forma:

O bastidor na tela é apenas mais uma peça no jogo de cartas da montagem, compondo a cena renovada do encontro entre o ator negro e a vedete loira. Participa, portanto, da série de variações em que poses, falas e olhares compõem os fragmentos de um imaginário que o cineasta visita e homenageia. Neste caso, como também em *O gigante da América* (1978), em *Brás Cubas* (1985) e em *Tabu*, o diálogo entre filme e espectador se desloca para um patamar de relações mais desarmado, sem cerimônia ou agressão, porém não menos exigente em outra chave, pois o convite à conversa mais íntima – como aquela entre leitor e escritor em Machado de Assis – é também um desafio para que se observe atentamente o mínimo gesto, o mínimo elemento formal (da câmara, do ator). O lance decisivo pode estar na presença de um foco de luz, na semelhança entre o desenho da paisagem e o perfil de um ator; e é preciso reagir de forma menos ansiosa à duração do plano: dar-se o tempo de efetivamente ver e ouvir.<sup>309</sup>

Ismail Xavier faz uso da palavra “bastidores” que se revela pertinente para este estudo. Não só a cena interrompida pela equipa de filmagem se aproxima muito da ideia de “bastidor” de um filme, onde se põe a nu tudo o que constitui a criação de um filme mas que não faz parte da *mise-en-scène*, como também os planos nos quais Brás Cubas fala diretamente para a câmara ajudam a expor o dispositivo, a alertar o espetador para o facto de se tratar de um filme. A personagem evidencia que entre si e o espetador existe uma câmara a separá-los: ela é percebida, porque a personagem se apercebe dela e lhe fala diretamente. O autor estabelece ainda relação entre esta interatividade ator/espetador, com a interatividade narrador/leitor presente no trabalho de Machado de Assis e por mim

---

<sup>309</sup> XAVIER, Ismail. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. op. cit., p. 11.

analisada anteriormente. Relativamente ao filme *Brás Cubas*, mais do que um processo de remediização, podemos falar de um processo de hipermediação. Este conceito resume uma lógica segundo a qual se valoriza a transparência do dispositivo<sup>310</sup>.

Ismail Xavier acrescenta o seguinte:

O tempo esgarçado; a dissolução do teleológico; a câmara disjuntiva que explora a dimensão poética do plano-seqüência; a heterogeneidade de texturas; a citação; a música como atração autônoma que impõe a sua duração; as personagens-signo. Esses elementos compõem um cinema feito de justaposições, onde a colagem do que é heterogêneo define um cotejo na simultaneidade, uma sincronia que recolhe as tradições que valem como alimento para a invenção, no presente. Esta trabalha segundo um princípio de criação-tradução, em que o repertório de imagens e de sons – ou de livros escolhidos – se projeta na forma. O que se busca nesta poética é o procedimento capaz de traduzir um método de criação. Na adaptação de obras literárias, não se trata de reproduzir a diegese, ou recompor as principais personagens; trata-se de buscar homologias no plano do método construtivo, tal como ocorre no filme *Brás Cubas*, desde a sua abertura. Nesta, um microfone perscruta uma caveira à procura de um som que, ao final do plano, nascerá na forma de um samba. Traduz-se aí o dispositivo das “memórias póstumas”, e figura-se ironicamente o cadáver como sujeito da enunciação.<sup>311</sup>

O autor destaca aqui uma vertente de colagem presente na obra de Bressane. O cineasta não faz uso de apenas o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* para estabelecer uma relação intermedial entre o cinema e o livro, ele cria mais combinações para além dessa, nomeadamente com as escolhas feitas relativamente à banda-sonora (que analisarei mais à frente). Depois, referindo-se precisamente ao filme *Brás Cubas*, Ismail Xavier destaca que no caso de uma adaptação, o cineasta não procura uma correspondência direta entre um capítulo do livro e o que lhe é equivalente nessa alteração de signos literários para signos cinematográficos, como aliás já havia sido mencionado. Neste sentido, ainda que essa correspondência por vezes aconteça, ela é feita de forma menos óbvia e mais criativa. No caso, Ismail Xavier faz referência à cena em que o decote de Virgília filmado ao pormenor sugere um “V” (figura 62):

Tais relações entre escrita e imagem, conformação de corpo e ideografia, se evidenciam em outras escalas e espaços semânticos, como nos mostram as evoluções do “V” de Virgília, de *Brás Cubas*. Num dado momento, o cineasta desenha a figura que sintetiza esta personagem a partir da correspondência entre a letra e a linha dos seios sublinhada pelo decote que um olhar em primeiro plano ressalta. Ao traduzir o que, em Machado, é um trabalho com a sintaxe da língua, o filme extrai o traço emblemático do corpo vivo em cena, ligando o icônico e não icônico, compondo uma unidade que, dado o contexto, não deixa dúvida quanto à sua potência como ideograma que

---

<sup>310</sup> Bolter, J. D., Grusin, R. *Remediation – understanding new media*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1999, p. 45.

<sup>311</sup> XAVIER, Ismail. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. op. cit., p. 17.

sintetiza as sugestões deste olhar fetichista às voltas com a sedução e também com o que há de destino no nome.<sup>312</sup>

A questão da colagem é ainda reforçada neste excerto:

Do campo da imagem-texto, da música-signo, não estão excluídas as cenas e personagens que saem de um romance ou encarnam uma tradição, mas o teatro tende a se compor como a alegoria de um confronto entre estilos, valores estéticos. O espaço da cena é seccionado por interpolações variadas: trechos de outros filmes, páginas de livro, partituras, desenhos, objetos-emblema, quadros célebres. Justaposição e parataxe tornam múltiplos os eixos de referência a orientar a montagem. Portanto, a cada filme, é preciso buscar a lei de correspondência que move este desfile de signos. Ativar mediações que não são óbvias, pois o diálogo com os focos de afinidade eletiva se dá de forma deslocada.<sup>313</sup>

Numa lógica de colagem, e ressaltando precisamente o papel crucial que a banda-sonora desempenha nesse aspeto, analisarei, finalmente, a música presente no filme. Quando, depois do reencontro de Brás Cubas com Quincas Borba em que este mendigando lhe rouba um relógio, vemos Quincas a saltar de alegria, ele fá-lo ao som da música *Filosofia* de Noel Rosa (figura 63), cujos versos são os seguintes:

O mundo me condena, e ninguém tem pena  
Falando sempre mal do meu nome  
Deixando de saber se eu vou morrer de sede  
Ou se vou morrer de fome  
Mas a filosofia hoje me auxilia

Quincas Borba é referido logo nos primeiros capítulos do livro. Brás afirma:

Nunca em minha infância, nunca em toda a minha vida, achei um menino mais gracioso, inventivo, travesso. Era a flor, e não já da escola, senão de toda a cidade. (...) De resto, nos nossos jogos pueris, ele escolhia sempre um papel de rei, ministro, general, uma supremacia, qualquer que fosse.<sup>314</sup>

Quincas Borba assemelha-se assim um pouco a Brás Cubas, na medida em afirma vincadamente a sua superioridade (ao escolher papeis de liderança nas suas brincadeiras de criança), ao mesmo tempo que aparenta ter uma posição de centralidade nas suas relações: “A mãe, viúva, com alguma coisa de seu, adorava o filho e trazia-o animado, asseado, enfeitado (...).”<sup>315</sup> É portanto marcante para Brás Cubas o momento em que se reencontram e Quincas se encontra completamente irreconhecível, mendigando e

---

<sup>312</sup> *Idem*, pp. 20-21.

<sup>313</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>314</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 47.

<sup>315</sup> *Idem*, *ibidem*.

solitário. Por causa das suas parecenças enquanto crianças, e por causa de uma certa admiração que Brás nutria por ele, o episódio do reencontro pode simbolizar a hipótese que havia em Brás ter o mesmo destino: acabar só, sem objetivos, e sem dinheiro. Na verdade, só o último aspeto os separa. Ao recordá-lo Brás afirma: “Era o Quincas Borba, o gracioso menino de outro tempo, o meu companheiro de colégio, tão inteligente e abastado.”<sup>316</sup> Anabela Mota Ribeiro refere-se ao reencontro com Quincas Borba como um exemplo da “peregrinação pelo seu inferno”<sup>317</sup> (sendo que “seu” se refere ao inferno de Brás Cubas). Brás olha Quincas comparando “a esperança de outrora” com a “realidade do presente”<sup>318</sup>, e acrescenta: “Olha para tudo o que tinha esperança de obter e para a ruína que a sua vida já então é. Não a financeira, mas de algo que a justifique, que lhe dê um sentido e que alimente o sonho de luzir, de perdurar. Por via da descendência (...). E por via da glória.”<sup>319</sup>

A letra da música refere precisamente a situação de Quincas, que mendiga e passa fome, apresentando-se como uma figura solitária sem apoio. A questão da filosofia é pertinente por causa do Humanitismo que defende.

A sequência em que Brás Cubas revê Virgília após alguns anos, é acompanhada pela música *Qui Nem Jiló* de Luiz Gonzaga:

Se a gente lembra só por lembrar  
O amor que a gente um dia perdeu  
Saudade inté que assim é bom  
Pro cabra se convencer  
Que é feliz sem saber  
Pois não sofreu

Porém se a gente vive a sonhar  
Com alguém que se deseja rever  
Saudade, entonce, aí é ruim  
Eu tiro isso por mim  
Que vivo doido a sofrer

Ai quem me dera voltar  
Pros braços do meu xodó  
Saudade assim faz roer  
E amarga qui nem jiló  
Mas ninguém pode dizer  
Que me viu triste a chorar  
Saudade, o meu remédio é cantar<sup>320</sup>

---

<sup>316</sup> *Idem*, p. 111.

<sup>317</sup> RIBEIRO, Anabela Mota. op. cit., p. 31.

<sup>318</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>319</sup> *Idem*, pp. 31- 32.

<sup>320</sup> GONZAGA, L. (1988). [CD]. Qui nem jiló. In *50 anos de chão* (Faixa 14, 1 min., 7 seg.). EUA: RCA Records.

Esta música sugere precisamente a saudade que advém de um “amor perdido”, sinónimo do que Brás Cubas estaria a sentir. A música inicia-se com uma imagem abstrata como pano de fundo (figura 64), e só depois vemos Virgília (figura 65). Esta escolha pode sugerir o suspense criado ao se anunciar uma ideia que depois não é imediatamente desenvolvida, como de resto acontece no capítulo cento e dois (“De Repouso”)<sup>321</sup>, analisado por Abel Barros Baptista e por mim destacado no capítulo anterior.

No filme, enquanto observa Virgília e Lobo Neves, Brás questiona-se: “Por que não fui ministro de Estado?” (figura 61). Do mesmo modo que Quincas Borba representa a falta de propósito, comum à vida de Brás, e aquilo que a sua vida podia ter sido mas não é, o mesmo acontece neste reencontro com Virgília. A sua relação com Lobo Neves também é a projeção daquilo que a vida de Brás Cubas podia ter sido, mas que não se concretizou. No livro Brás afirma: “Pouco depois retirou-se; eu fui vê-la descer as escadas, e não sei por que fenómeno de ventriloquismo cerebral (...) murmurei comigo esta palavra profundamente retrospectiva: «Magnífica!»”<sup>322</sup>

Em relação à questão da música no trabalho de Júlio Bressane, destaco o seguinte excerto, que apesar de não se referir diretamente a *Brás Cubas*, contém alguma informação que se adapta ao filme:

(...) o filme condensa, de forma notável, um sentido primordial da audição sempre afirmado na obra do cineasta, não apenas porque o samba seja aí uma componente maior da tradição ativa a celebrar, mas porque ele é uma matriz decisiva da sensibilidade, definindo um sentimento do mundo que informa o estilo, como uma corrente subterrânea que vem à tona nas novas formas de “ouvir cinema” que seus filmes engendram (a audição integral da canção se fez um estilema a cumprir distintas funções conforme o filme, a sequência e a particular relação com a imagem). O primado da música como experiência encontra expressões variadas e, porque matricial, se expande para além do que a faz proeminente na cultura brasileira.<sup>323</sup>

É de destacar o “sentido primordial da audição” necessário para a total compreensão da obra de Júlio Bressane, enquanto uma que comporta diferentes referências no seu processo de colagem. Frequentemente a banda sonora de um filme funciona muito mais como uma questão de ritmo, ambiência, ou até mesmo estilo, do que como uma que acarrete significado palpável. No caso de Júlio Bressane, sendo que implicitamente a sua obra remete para a reflexão por parte do espetador, é necessário

---

<sup>321</sup> ASSIS, Machado de. op. cit., p. 162.

<sup>322</sup> *Idem*, pp. 190-191.

<sup>323</sup> XAVIER, Ismail. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. op. cit., pp. 22-23.

atentar às diferentes interpretações de todos os seus componentes, tendo em consideração que o papel da música é essencial porque ela *completa* o filme.

Concluindo, *Brás Cubas* é um filme fragmentário, no qual se passa de uma memória para outra sem grande investimento em elementos de ligação entre as cenas, o que reflete precisamente o ato de recordar: as memórias fluem livremente. Este efeito está em profunda consonância com a estrutura fragmentária do próprio romance de Machado de Assis.



## Conclusão

A primeira pergunta colocada aquando do início deste trabalho, a propósito da grande quantidade de adaptações cinematográficas feitas a partir de obras de Machado de Assis, foi: Porque é que tantos críticos viram a obra machadiana como particularmente cinematográfica, se o autor começou a escrever antes do surgimento do cinema? No que toca a *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a resposta mais sucinta seria: o carácter fragmentário da obra que os filmes tentam mimetizar. A par deste, um outro aspeto une *Memórias póstumas de Brás Cubas* a *Viagem ao fim do mundo* e *Brás Cubas*: o princípio da instabilidade.

Em segundo lugar, e após *Memórias póstumas de Brás Cubas* se ver associado ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal por causa das duas adaptações que analisei, destaca-se a pergunta: De que modo uma obra literária que se foca numa personagem que pertence a uma classe brasileira privilegiada pode estar associada a dois movimentos que pretendem focar-se na pobreza e marginalidade? Começo por relembrar que um dos principais pontos em comum entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal é a necessidade de fazer corresponder o conteúdo das obras à forma: em relação ao primeiro esse facto espelha-se na estética da fome, e no caso do segundo na estética do lixo. Ora esse princípio, como vimos, também está evidente em Machado de Assis: o carácter disperso da memória reflete-se na desordem evidente das recordações que narra. Para além disto, importa antes de mais reforçar que Brás Cubas também retrata e denuncia fielmente uma fração da sociedade brasileira, a diferença é que enquanto o romance regionalista da década de 30 o faz de um ponto de vista da vítima, Machado de Assis fá-lo do ponto de vista do problema. Enquanto por exemplo em *Vidas secas*, Graciliano Ramos alia a pobreza à escassez da linguagem, para estabelecer uma união entre conteúdo e forma, Machado de Assis serve-se de um princípio de superioridade e instabilidade/indecisão para retratar uma classe mais abastada, caracterizada por ser contraditória. Politicamente, o próprio país vivia um impasse: ao mesmo tempo que se queria aproximar da Europa, a escravatura ainda era uma realidade, o que criava um fosso profundo entre as duas mentalidades. Esta contradição acabou por se manifestar nas pessoas de uma classe mais aburguesada, caracterizada por uma volubilidade. Brás personifica essa mesma inconstância, o próprio é construído de imensas dúvidas, contradições e mudanças de ideias, do mesmo modo que o conjunto de pessoas que o rodeiam, e que pertencem à sua classe, são construídas com base na contradição. É deste modo que a superioridade de

Brás é posta em evidência: quando o leitor se familiariza com uma ideia sua, o mesmo é brusco no processo de a alterar, provando que nem mesmo o leitor tem capacidade de o prever, de acompanhar o seu raciocínio.

Resta uma pergunta: De que instrumentos cinematográficos específicos fazem uso os cineastas para transpor *Memórias póstumas de Brás Cubas*?

No caso de *Viagem ao fim do mundo* de Fernando Coni Campos, a base do filme está assente num princípio de rutura. Como vimos, a mudança, a inconstância e a contradição são algumas das principais características da obra machadiana. Fernando Coni Campos trabalha precisamente esses aspetos e, para começar, a história do filme pauta-se pela convivência de um grupo de personagens que nada têm em comum, num mesmo espaço, o avião. O filme intercala os pensamentos de uns e outros, sem um princípio de linearidade rigoroso, e, por isso, a cada mudança de foco na história das personagens é inevitável a criação de uma rutura com a ideia anterior. Para além disto no filme, num registo documental, surgem inúmeras imagens de arquivo com uma voz *off* que as orienta e que faz um percurso por alguns momentos da história mundial, com especial incidência no início do século passado. Ora, para além de esses resumos históricos representarem uma quebra para com as histórias das personagens que os antecedem ou sucedem, põe em evidência o carácter instável evidente por exemplo no período após as duas Grandes Guerras: não só estiveram na origem de um novo mapa geopolítico, como também influenciaram uma crise de valores e uma mudança de mentalidade na sociedade, que teve repercussões científicas e artísticas/culturais. Assim fica evidente que do mesmo modo que a agitação desse período influenciou a sociedade a vários níveis, também em *Memórias póstumas* a instabilidade política influenciou a sociedade (ou parte dela), nomeadamente Brás Cubas. Para além disto, as personagens do filme representam contradições em si mesmas, como a freira cujo discurso varia entre um de adoração e outro de indignação para com a Igreja.

Por fim, *Brás Cubas* de Júlio Bressane segue um outro caminho. A contradição das personagens, referida anteriormente, está posta em evidência no filme nas suas reações: o riso inoportuno ou o som cómico emitido por elas em momentos de dor são exemplos disso. Em segundo lugar, a câmara assemelha-se com o narrador de *Memórias póstumas*, uma vez que ela flui através de movimentos soltos, longe do olhar mecânico do tripé. Os seus movimentos assemelham-se ao caminhar de uma pessoa e, do mesmo modo que Brás Cubas escolhe o que narra, a câmara parece escolher o que mostra:

notamos-lhe a presença, pensamos nela como pensamos num ser humano. Para além disto, a escolha criativa de planos presente no filme evoca uma certa espontaneidade, uma rutura. É frequente o espetador não atentar nos segundos iniciais do plano ao que é dito ou acontece, porque está demasiado focado na forma como se escolheu filmar a cena. Este princípio causa uma interrupção no fluir da história.

E por falar em interrupção, uma outra característica que protagoniza o livro é a constante interação do narrador com o leitor (que em termos literários se define como “metalepse”). O narrador interrompe o fio narrativo para falar, por exemplo, do processo de escrita do livro ou das suas dúvidas em relação ao mesmo, expondo o dispositivo. No filme, não só é com alguma regularidade que as personagens olham ou falam diretamente para a câmara, como a certa altura uma cena é interrompida e nela entra toda uma equipa de filmagem. Assim, do mesmo modo que no livro houve a intenção de marcar uma interação entre o narrador e o leitor, também no filme surge essa nudez que esbate as barreiras entre o ator e o espetador. Finalmente, o filme é ainda pautado por um visível princípio de colagem, o que reforça precisamente a sua natureza fragmentária. Mais concretamente, a banda sonora desempenha um papel de relevância enquanto um signo que completa o filme.

As duas transposições por mim analisadas são válidas, não porque concretizam uma tradução literal do livro, mas antes porque mimetizam o princípio estrutural de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: a volubilidade.

## Bibliografia

ALMEIDA, Rogério de. (dezembro 2010). O delírio de Brás Cubas: síntese do pensamento filosófico machadiano. *Machado de Assis em linha*. Número 6.

Amaral, A.L., Vilas-Boas, G., Gonçalves, L., Martelo, R.M. (2007). Poesia e outras artes: do modernismo à contemporaneidade. *Cadernos de Literatura Comparada*, n.17.

AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. 3 ed. Lisboa: Texto & Grafia, setembro 2016.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Lisboa: Guerra e Paz, 2016.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Cornacchia Livraria e Editora, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/11/bachelard-a-poc3a9tica-do-espaco.pdf>.

BALAZS, Béla. *Theory of the film (character and growth of a new art)*. Londres: Dennis Dobson, s/d.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobibliografias: solicitação do livro na ficção e na ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio de Água, 1998.

BAZIN, André. *Adaptation, or the cinema as digest*. Disponível em: <https://corehi.files.wordpress.com/2015/12/aotc.pdf>.

BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BLUESTONE, George. *Novels into film*. Los Angeles: University of California Press, 1968.

Bolter, J. D., Grusin, R. *Remediation – understanding new media*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1999.

BRESSANE, Júlio. Brás Cubas – Cinemapoesia, in *Alguns*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996.

- BRESSANE, Júlio. Brás Cubas, in *Cinemancia*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 2000.
- CANDIDO, António. Esquema de Machado de Assis in: *Vários Escritos*. 3ª ed. rev. e ampl. - São Paulo: Duas Cidades.
- CAVALCANTI, Luciano. *Invenção de Orfeu: a “utopia” poética na lírica de Jorge de Lima*, (Tese). Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, dezembro 2007.
- COHN, Dorrit. Metalepsis and mise en abyme. In *Narrative*, vol. 20 no. 1, 2012.
- CORDEIRO, Marcos Rogério. *A teoria dos personagens em Machado de Assis*. Disponível em: [http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt\\_lt15\\_artigo\\_3.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt15_artigo_3.pdf).
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – a imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 - a imagem-tempo*. 1ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the novel/film debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- EPSTEIN, Jean. *Bonjour cinéma*, in Fiels, S., L'éclair, G., *Afterimage n°10*. Londres: Afterimage Publishing, 1981.
- FORSTER, E.M. *Aspects of the novel*. New York: RosettaBooks, 1927.
- Frias, J.M., Queirós, L.M., Martelo, R.M. *Poemas com cinema*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.
- FRIAS, Joana Matos. *Cinefilia e cinefobia no modernismo português (vias e desvios)*. Porto: Afrontamento, 2014.
- GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, s/d.
- HALL, Edward T. *The hidden dimension*. New York: Doubleday, 1966.
- HAMON, Philippe. Para um estatuto semiológico da personagem, in Rossum-Guyon, F.V., Hamon, P., Sallenave, D. *Categorias da Narrativa*. 2 ed. Lisboa: Arcádia, 1977.

- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1960.
- LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda, 1958.
- LINDSAY, Vachel. *The art of the moving picture*. Illinois: The Project Gutenberg, 2004.
- MARNER, Terence. *A realização cinematográfica*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- MARTELO, Rosa Maria. *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Porto: Campo das Letras, 1998.
- MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. 1 ed. Lisboa: Documenta, dezembro 2012.
- MERQUIOR, José Guilherme. Género e estilo das «Memórias Póstumas de Brás Cubas», in *Revista Colóquio/Letras*. Nº 8. Jul. 1972.
- METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema, in Christian Metz, *A Significação no Cinema*, 1977.
- MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. *Film theory and criticism: introductory readings*. Eds. Leo Braudy e Marshall Cohen. Nova Iorque: Oxford UP, 1999.
- NOGUEIRA, Luís. *Manuais de cinema I: laboratório de guionismo*. Covilhã: LabCom Books, 2010.
- NUTO, Rosângela Cavalcanti. *Filmando literatura brasileira: adaptações de Memórias póstumas de Brás Cubas*, (Dissertação de Mestrado). Universidade de Brasília, Brasil, 2006.
- PAZ, Octavio. *Children of the mire – modern poetry from romanticism to avant-garde*. Massachusetts: Harvard College, 1991.
- Penafria, M., Baggio, E., Graça, A.R., Araujo, D.P. *Revisitar a teoria do cinema – teoria dos cineastas vol.3*. Covilhã: Labcom, 2017.
- PEREIRA, Germana. *Brás Cubas: discurso e metadiscurso na construção da personagem no romance e nos filmes*, (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

PIMENTEL, Diana. Notas sobre cinema em Ruy Belo: «uma linha que à imaginação pura resiste», in Manaíra Athayde, *Literatura explicativa - ensaios sobre Ruy Belo*. 1 ed. Porto: Assírio & Alvim, junho 2015.

Pinheiro, T.S., Barata, D.S. *Viagem ao fim do mundo: narrativa em transformação e a poética do cinema-ensaio*. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil.

PRINCE, Gerald. *Narratology - the form and functioning of narrative*. Berlim: Walter de Gruyter & Co, 1982.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Mem Martins: Europa-América, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

Reis, C., Lopes, A.C.M. *Dicionário de narratologia*. 4 ed. Coimbra: Edições Almedina, 2011.

RIBEIRO, Anabela Mota. *A flor amarela*. 1 ed. Lisboa: Quetzal Editores, 2017.

ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*. Disponível em: <http://brasilindependente.weebly.com/uploads/1/7/7/1/17711783/estetica fome-1965.pdf>.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 1990.

Sedlmayer, S., Maciel, M.E. *Textos à flor da tela: relações entre literatura e o cinema*. Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*. Braga: Universidade do Minho, 2001.

STAM, Robert. *Literature and film - a guide to the theory and practice of film adaptation*. Nova Jersey: Blackwell, 2005.

STAM, Robert. *Tropical multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian cinema and culture*. Carolina do Norte: Duke University Press, 1997.

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*. Martins Fontes: São Paulo, 1998.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Brasília: Ministério da Cultura, 1915.

XAVIER, Ismail. (jan./ jun. 2006). Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. *Alceu*. Número 12.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## **Filmografia**

ANDRADE, J. P. (1969). *Macunaíma*. Brasil: Condor Filmes, Filmes do Serro e Grupo Filmes.

BRESSANE, J. (1969). *Matou a família e foi ao cinema*. Brasil: Júlio Bressane Produções Cinematográficas.

BRESSANE, J. (1969). *O anjo nasceu*. Brasil: Júlio Bressane Produções Cinematográficas.

BRESSANE, J. (1985). *Brás Cubas*. Brasil: Embrafilme e Júlio Bressane Produções Cinematográficas.

BRESSANE, J. (2008). *A erva do rato*. Brasil: República Pureza Filmes.

CAMPOS, F. (1968). *Viagem ao fim do mundo*. Brasil: Fernando Campos Produções Cinematográficas e Talula Abramo Campos Produções Cinematográficas.

CAMPOS, F. (1977). *Ladrões de cinema*. Brasil: Embrafilme e Lente Filmes.

CANDEIAS, O. R. (1970). *A herança*. Brasil: Longfilm Produtora Cinematográfica.

CARVALHO, L. F. (2008). *Capitu*. Brasil: Rede Globo de Televisão.

CHRISTENSEN, C. H. (1962). *Esse rio que eu amo*. Brasil: Atlântida Cinematográfica, Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas e Orbec Filmes. J

DUARTE, A. (1962). *O pagador de promessas*. Brasil: Cinedistri.



- FARIA, M. (1974). *A cartomante*. Brasil: Septembris Filmes.
- GODARD, J. L. (1960). *À bout de souffle*. França: Les Films Impéria, Les Productions George de Beauregard e Société Nouvelle de Cinématographie (SNC).
- GÓES, M. (2003). *Dom*. Brasil: Diler & Associados, Labo Cine do Brasil Ltda., Quanta Centro de Produções Cinematográficas, Teleimage, Warner Bros.
- GUERRA, R. (1964). *Os fuzis*. Brasil: Copacabana Filmes, Daga Filmes, Inbracine Filmes.
- GUERRA, R. (1970). *Os deuses e os mortos*. Brasil: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, CCFB e Daga Filmes.
- JR. M. F. (1974). *Um homem célebre*. Brasil: Embrafilme, M. F. Júnior Produções Cinematográficas e Zoom Cinematográfica.
- JÚNIOR, W. L. (1965). *Menino de engenho*. Brasil: Mapa Filmes.
- KLOTZEL, A. (2011). *Memórias póstumas*. Brasil: Cinemate Material Cinematográfico, Cinematográfica Brasileira, Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA), Lusa Filmes, PIC-TV, Secretaria de Estado da Cultura (SEC) e Superfilmes.
- MARINS, J. M. (1968). *O estranho mundo de Zé do Caixão*. Brasil: Ibéria Filmes.
- MARINS, J. M. (1970). *O ritual dos sádicos*. Brasil: Fotocena Filmes e Ovni Indústria Cinematográfica.
- ROCHA, E. (2016). *Cinema novo*. Brasil: Coqueirão Pictures e Aruac Produções.
- ROCHA, G. (1964). *Deus e o diabo na terra do sol*. Brasil: Banco Nacional de Minas Gerais, Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas.
- ROCHA, G. (1967). *Terra em transe*. Brasil: Mapa Filmes.
- ROCHA, G. (1969). *Antônio das mortes*. Brasil: Mapa Filmes, Claude Antoine Films, Munich Tele- Pool.
- SANTOS, N. P. (1963). *Vidas secas*. Brasil: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas e Sino Filmes.

SANTOS, N. P. (1971). *Azyllo muito louco*. Brasil: Diflim, Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda.

SANTOS, R. (1971). *A hora e vez de Augusto Matraga*. Brasil: Difilm e Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas.

SARACENI, P. C. (1962). *Porto das caixas*. Brasil: Equipe Produções Cinematográficas e Everon Filmes.

SARACENI, P. C. (1966). *O desafio*. Brasil: Mapa Filmes e Produções Cinematográficas Imago.

SARACENI, P. C. (1968). *Capitu*. Brasil: Carlos Diegues Produções Cinematográficas, J. P. Produções e Administração Cinematográfica, Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, Produções Cinematográficas Imago, Saga Filmes e Tekla Filmes.

SGANZERLA, R. (1968). *O bandido da luz vermelha*. Brasil: Urano Filmes.

SGANZERLA, R. (1969). *A mulher de todos*. Brasil: Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas e Servicine Serviços Cinematográficos.

SGANZERLA, R. (1970). *Copacabana, mon amour*. Brasil: Belair Filmes.

SGANZERLA, R. (1970). *Sem essa, aranha*. Brasil: Belair Filmes.

TONACCI, A. (1971). *Bang bang*. Brasil: Total Filmes.

VENTURI, T. (2017). *A comédia divina*. Brasil: Globo Filmes, Aurora Filmes, Olhar Imaginário.

VIETRI, G. (1978). *...Que Estranha forma de amar*. Brasil: E. C. Filmes.

## Anexo

### Capítulo 1 - Literatura e cinema no Brasil

#### 1.3. A literatura que interessa ao Cinema Novo: realismo e preocupação social



*Figura 1 Deus e o diabo na terra do sol*

*30 min. 38 seg.*



*Figura 2 O porto das caixas*

*17 min. 02 seg.*



*Figura 3 O porto das caixas*

*12 min. 41 seg.*

### 3.2.2. Viagem ao fim do mundo de Fernando Coni Campos



*Figura 4 – 04 min. 31 seg.*



*Figura 5 - 03 min. 35seg.*



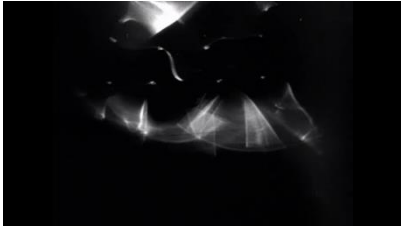
*Figura 6 – 03 min. 52 seg.*



*Figura 7 – 03 min. 56 seg.*



*Figura 8 – 04 min. 17 seg.*



*Figura 9 – 12 min. 11 seg.*



*Figura 10 – 15 min. 21 seg.*



*Figura 11 – 14 min. 05 seg.*



*Figura 12 – 14 min. 23 seg.*



*Figura 13 – 14 min. 36 seg.*



*Figura 14 – 15 min. 12 seg.*



*Figura 15 – 14 min. 26 seg.*



*Figura 16 – 17 min. 04 seg.*



*Figura 17 – 17 min. 11 seg.*



*Figura 18 – 17 min. 15 seg.*



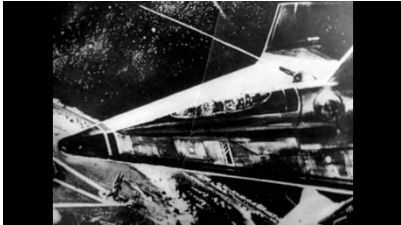
*Figura 19 – 17 min. 23 seg.*



*Figura 20 – 17 min. 30 seg.*



*Figura 21 - 20 min. 20 seg.*



*Figura 22 – 23 min. 41 seg.*



*Figura 23 – 29 min. 08 seg.*



*Figura 24 – 23 min. 28 seg.*



*Figura 25 – 19 min. 56 seg.*



*Figura 26 – 24 min. 13 seg.*



*Figura 27 – 24 min. 21 seg.*



*Figura 28 – 24 min. 59 seg.*



*Figura 29 – 1h. 10 min. 23 seg.*



*Figura 30 – 1h. 13 min. 16 seg.*



*Figura 31 – 1h. 08 min. 30 seg.*





*Figura 32 – 1h. 08 min. 33 seg.*



*Figura 33 – 48 min. 01 seg.*



*Figura 34 – 33 min. 43 seg.*



*Figura 35 – 1h. 01 min. 43 seg.*

### **3.2.3. *Brás Cubas* de Júlio Bressane**



*Figura 36 – 00 min. 27 seg.*



*Figura 37 – 00 min. 37 seg.*



*Figura 38 – 00 min. 51 seg.*



*Figura 39 – 01 min. 37 seg.*



*Figura 40 – 04 min. 10 seg.*



*Figura 41 – 04 min. 16 seg.*



*Figura 42 – 04 min. 22 seg.*



*Figura 43 – 36 min. 40 seg.*



*Figura 44 – 41 min. 59 seg.*



*Figura 45 – 1h. 20 min. 40 seg.*



*Figura 46 – 1h. 26 min. 03 seg.*



*Figura 47 – 07 min. 22 seg.*



*Figura 48 – 07 min. 48 seg.*



*Figura 49 – 08 min. 07 seg.*



*Figura 50 – 08 min. 51 seg.*



*Figura 51 – 15 min. 14 seg.*



*Figura 52 – 31 min. 51 seg.*



*Figura 53 – 15 min. 32 seg.*



*Figura 54 – 03 min. 52 seg.*



*Figura 55 – 24 min. 53 seg.*



*Figura 56 – 25 min. 33 seg.*



*Figura 57 – 27 min. 05 seg.*



*Figura 58 – 46 min. 37 seg.*



*Figura 59 – 29 min. 37 seg.*



*Figura 60 – 29 min. 38 seg.*



*Figura 61 – 1h. 27 min. 45 seg.*



*Figura 62 – 43 min. 22 seg.*



*Figura 63 – 1h. 02 min. 37 seg.*



*Figura 64 – 1h 26 min. 47 seg.*



*Figura 65 – 1h. 27 min. 14 seg.*